

# A SZÖVEGTŐL A SZCENIKÁIG

TANULMÁNYOK A DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNET KÖRÉBŐL

II. KÖTET



## A SZÖVEGTŐL A SZCENIKÁIG

Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből

### II.

**A Régi Magyar Színház  
sorozat 6. kötete**

*Sorozatszerkesztő:*

Demeter Júlia

Kilián István

# A SZÖVEGTŐL A SZCENIKÁIG

Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből

## II.

*Szerkesztette:*

Czibula Katalin

Demeter Júlia

Pintér Márta Zsuzsanna



Líceum Kiadó

Eger, 2016



*Lektorálta:*

Kilián István

**ISSN 1586-6866**

**ISBN 978-615-5621-24-6**

© A szerzők, 2016

A kiadásért felelős  
az Eszterházy Károly Egyetem rektora  
Megjelent az EKE Líceum Kiadó gondozásában  
Kiadóvezető: Grebely Gergely  
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád  
Nyomdai előkészítés: Lonsták Márton  
Borítóterv: Grebely Gergely

Megjelent: 2016-ban

Készítette: az Eszterházy Károly Egyetem nyomdája  
Felelős vezető: Kérészy László

# TARTALOM

<b>A HOSSZÚ TIZENNYOLCADIK SZÁZAD</b>	<b>357</b>
KNAPP ÉVA – TÜSKÉS GÁBOR <b>Magyar történelmi tárgyú drámák a 17–18. századi salzburgi bencés színpadon</b>	<b>359</b>
SZELESTEI N. LÁSZLÓ <b>A pozsonyi orsolyitáknál 1738-ban előadott oratórium szöveggönyve</b>	<b>383</b>
CZIBULA KATALIN – DEMETER JÚLIA <b>Az <i>Actiones tragicae</i> és az <i>Actiones comicae</i> kötet drámái: a csíksomlyói színjátszás utolsó szakasza</b>	<b>400</b>
BALOGH PIROSKA <b>Az <i>Ephemerides Budenses</i> szerepe a magyar drámatörténetben</b>	<b>414</b>
MEDGYESY S. NORBERT <b>„Dacius, Insignitus Corona” Piarista gimnáziumi előadások Grassalkovich I. Antal tiszteletére</b>	<b>432</b>
KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ <b>Children’s World on the Stage of Jesuit School Theatre in the Bohemian Province</b>	<b>443</b>
LUKOVSZKI JUDIT <b>Pállya István Destouches nyomdokain: <i>Pazarlay és Szűkmarkosy</i></b>	<b>456</b>
KOLLÁR ZSUZSANNA <b>A politikum mint dramaturgiai szervezőelv: Teleki László (1764–1821) <i>Hunyadi Lászlónak fő-vétele</i> című tragédiája</b>	<b>465</b>
BARCSAY ANDREA-KRISZTINA <b>A tusakodásban szaggatott emberi szívek drámái Bevezető megállapítások a fordítás és színház tárgykörében</b>	<b>482</b>
BOÉR MÁTÉ <b>A mellékelt ábra Egy feltételezett elméleti modell megvalósulása Kovásznai Sándor drámafordításain keresztül</b>	<b>498</b>
EGYED EMESE <b>A beavató műnem Aranka György drámai munkái</b>	<b>512</b>
TÓTH SÁNDOR ÁTTILA <b>Az iskolai színmű (melodráma) mint tandráma</b>	<b>528</b>
KISS ZSUZSÁNNA <b>Vérférj, díjhölgy, bűnbanya, kínon örülő ördög a bőszült elemek rém-éjszakáján</b>	<b>555</b>

<b>TOVÁBBÉLŐ HAGYOMÁNYOK</b>	<b>579</b>
 NAGY IMRE	
<b>Gertrudis pere (A Melinda-ügy és a IV. felvonás Gertrudis-monológjának hatalmi diskurzusa)</b>	<b>581</b>
 SZALISZNYÓ LILLA	
<b>Kisfaludy Károly a görögtűzben</b>	<b>601</b>
 KAPUSI ANGÉLA	
<b>„Nem elég többé, valamit csak éreznünk a’ művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell”</b>	
<b>Henszlmann Imre drámaelmélete és -kritikája</b>	<b>620</b>
 KUSPER JUDIT	
<b>Narratívák és női beszélők Vörösmarty Mihály <i>Csongor és Tünde</i> című művében</b>	<b>636</b>
 MACZÁK IBOLYA	
<b>Pilinszky János és az iskoladramák</b>	<b>648</b>
 TAR GABRIELLA-NÓRA	
<b>A 18. századi gyermekszínház forrásainak feltárása a 21. században: a színlaptól az áriagyűjteményig</b>	<b>655</b>
 <b>A kötetben hivatkozott művek bibliográfiája</b>	<b>667</b>
 <b>Személynévmutató</b>	<b>721</b>





# A HOSSZÚ TIZENNYOLCADIK SZÁZAD



## MAGYAR TÖRTÉNELMI TÁRGYÚ DRÁMÁK A 17–18. SZÁZADI SALZBURGI BENCÉS SZÍNPADON

A salzburgi bencés színjátszás a délnémet, osztrák színházi kultúra egyik legjelentősebb, nagy kisugárzású és jól dokumentált színtere volt a 17–18. században, amely fontos szerepet játszott az új itáliai zenei műfajok, így mindenekelőtt a korai opera közvetítésében a német nyelvterület fele.<sup>1</sup> A többnyire az egyetem nagy vagy kis aulájában előadott darabok programjai a kezdetektől, az akadémiai gimnázium 1617-es megalapításától a színpad zárásáig, 1778-ig folyamatosan állnak rendelkezésre.<sup>2</sup> Sibylle Dahms megállapítása szerint e színpad első számú mintáját a jezsuita dráma szolgáltatta, de hatott rá a humanista dráma hagyománya, az itáliai opera és a salzburgi érsek udvari színháza is. Az előadások – legalábbis kezdetben – elsősorban az ellenreformáció szolgálatában álltak, túlnyomórészt latin nyelvűek voltak, s a reprezentatív darabokat – a tartalom elmélyítése és a szórakozás fokozása érdekében – mindig zenével, tánccal és kórusokkal gazdagítva adták elő. A pedagógiai célzat lényegében azonos volt a jezsuita drámáéval: a diákokkal a színpadon igyekeztek elsajátíttatni a retorikai készséget és a biztos fellépést, ugyanakkor fokozott figyelmet fordítottak a tanítás és a szórakoztatás egyensúlyára. A főbb szerepeket a retorika osztályok tanulói játszották, visszatérő előadási alkalmként szolgált karácsony és húsvét ünnepe, a fő látványosságot – ugyanúgy, mint a jezsuitáknál – a tanévzáró előadás kínálta. További kiemelkedő előadási lehetőségek voltak még a fejedelmi és hercegérseki látogatások, a kisebb egyházi ünnepek és a különféle jubileumok.

A jezsuita drámától eltérő fő vonások Salzburgban a témaválasztásban, a különféle témák összekapcsolódásának és kezelésének nagyobb szabadságában ragadhatók meg, továbbá abban, hogy a 17. század végétől fokozatosan megnőtt a vígjátékszerű részek és a zenés, táncos betétek önállósága. A latin nyelvű darabokkal párhuzamosan a 18. század folyamán nagy számban mutattak be teljes operákat és operaszerű kompozíciókat, melyekben

1 Vö. BOBERSKI 1976; BOBERSKI 1978.

2 HASLINGER 1967.



gyakran összemósódtak a különböző műfajok – rendi dráma, serenata, opera – határai. A táncos betétek nemcsak a felvonások végén, hanem – a zenés jelenetekhez hasonlóan – a cselekménybe illesztve is gyakran előfordultak. Az operacselekmény és a komikus közjáték összekapcsolása révén a század közepén megjelentek a daljáték és a pantomim műfajai. A reprezentatív előadásokon a diákoknak általában az egyötöde vett részt, a közreműködők létszáma kivételesen elérte a 250-et. Míg a latin nyelvű darabokat rendszerint a diákok adták elő, a zenés, énekes részekben többnyire hivatásos előadók közreműködtek.

A latin és német nyelven nyomtatásban megjelent, fennmaradt salzburgi drámaprogramok többsége reprezentatív előadásokról tudósít. A jelenleg cím szerint ismert közel hatszáz előadásból körülbelül a felének van meg ma is a nyomtatott programja. A programok mellett fontos források még az előadások némelyikéről megőrződött teljes drámaszövegek, valamint az ezeknél még szórványosabban rendelkezésre álló partitúrák, librettók és típusdekorációk, színpadképek.<sup>3</sup> A kiemelkedő színdarabok közé sorolt az osztrák szakirodalom három magyar történelmi tárgyú drámát is. Így Vitus Kaltenkrauter 1688-ban a „Corvin”-testvérekről, azaz Hunyadi Lászlóról és Mátyásról előadott darabját, Marian Wimmer 1761-ben színpadra vitt, *Sigismundus Hungariae Rex* című kompozícióját és Florian Reichssiegel „pater comicus” *Pietas conjugalis in Sigismundo et Maria* című, 1768-ban bemutatott munkáját. Wimmer darabjában táncosként először lépett nyilvánosan színre az öt éves Wolfgang Amadeus Mozart, Reichssiegeléhez Johann Michael Haydn komponálta a *Die Hochzeit auf der Alm* című zenés intermediumot.<sup>4</sup>

A jezsuita drámatémák, szövegek és programok 16–18. századi európai csereforgalmával magyar és magyarországi vonatkozásban már több tanulmány foglalkozott. A német nyelvterületen előadott magyar történelmi tárgyú jezsuita darabok forrásanyagából kirajzolódott kép hozzájárult a német irodalom Magyarország-képének árnyalásához.<sup>5</sup> Ezt tovább mélyítette a német és a magyar jezsuita színpadon előadott azonos történelmi témájú drámák összevetése.<sup>6</sup>

3 DAHMS 2005; ZELEWITZ 1979.

4 DAHMS 2005, 179–180.; SENIGL 1991, 90–91.; vö. EDER 2006, 141–142.

5 TÜSKÉS – KNAPP 2007.

6 KNAPP 2012.

Ebben a tanulmányban először bemutatjuk a salzburgi bencés színpadon előadott magyar történelmi tárgyú darabok időbeli megoszlását, témáit és előadási alkalmait, számba vesszük a szövegekönvívókat, zeneszerzőket és a használt forrásokat. Megvizsgáljuk az előadások sajátosságait, majd összevetjük ezeket a magyarországi játszóhelyeken, illetve a német jezsuita színpadokon előadott, magyar tárgyú darabokkal. A függelékben közöljük a darabok forrásjegyzékét.

### **Időbeli megoszlás, témarend**

A salzburgi bencés színjátékokat a teljesség igényével tartalmazó, Heinrich Boberski-féle katalógus alapján – a magyar történelmet csupán mellékesen érintő, ismeretlen számú darabot figyelmen kívül hagyva – összesen öt, a magyar történelem valamely eseményét vagy szereplőjét középpontba állító darabot vettünk számba. A katalógus 654 tételéhez viszonyítva ez a szám elenyésző, mindössze 0,77%. A latin nyelven színpadra vitt<sup>7</sup> öt darabhoz latin, esetenként latin-német nyelvű nyomtatott drámaprogramok és szövegek tartoznak, egy esetben a teljes kéziratos latin nyelvű drámaszöveg is rendelkezésre áll. A magyar történelmi tárgyú előadások nem rendszeresen, hanem csupán alkalomszerűen tűnnek fel a színpad történetében. Ez kapcsolatban állhat a korábbi megfigyeléssel, mely szerint a Magyarországhoz közel fekvő osztrák jezsuita kollégiumokban csak ritkán vittek színpadra magyar történelmi tárgyat, s e darabok egy-egy helyen rendszerint több év vagy évtized múlva követték egymást.<sup>8</sup> A magyar történelem jelenléte a salzburgi témarendben nem volt folyamatos, ugyanakkor mindkét évszázadban mutattak be ilyen tartalmú drámákat.

A magyar történelmi témák előadását a földrajzi közelségen kívül a téma időnként felerősödő történelmi-politikai aktualitása magyarázza. A 17. században mindössze egy magyar tárgyú történelmi darab került színre: 1688. december 5-én vagy 6-án a Hunyadi testvérpárról szólt egy ajándékosztó előadás.<sup>9</sup> A 18. században összesen négyszer állítottak magyar történelmi tárgyat a salzburgi bencés színpadra, ezeket az előadásokat azonban egyetlen évtizeden belül, 1760-ban, 1761-ben, 1763-ban és 1768-ban játszották.

7 Vö., DAHMS 2005; SENIGL 1991.

8 TÜSKÉS – KNAPP 2007, 348.

9 BOBERSKI 1978, 252, nr. 264.

Az öt darab három különböző témával foglalkozik: Vazul fia Béla herceggel, Luxemburgi Zsigmonddal és Hunyadi János fiaival. Azaz mindhárom előadás a középkor különféle eseményeit elevenítette fel. Nem vittek színpadra olyan történelmi tárgyakat, amelyek bármiféle közvetlen kapcsolatban állhattak volna a Habsburgok által irányított vagy befolyásolt 17–18. századi magyarországi eseményekkel. Ez azonban nem jelentette az előadott darabok témája és a színrevitel időpontja közötti történelmi-politikai párhuzamok hiányát.

A történelmi események időrendjét követve szembetűnő, hogy az Árpád-házi királyok közül egy sem került színre. Az 1032-ben István király által külföldre „száműzött” három Vazul-fi közül a Lengyelországba menekült Béla herceg hazatérése (1048) előtti életéről szól a *Bela Hungariae Princeps* című, 1763-ban előadott darab. A témaválasztás aktualitását a hétéves háború befejezése adhatta: erre utal a legfőbb magyar hercegi erény, a hűség középpontba állítása. Ismeretes, hogy a hétéves háborúban (1757–1763) a Habsburg birodalmi haderő számottevő magyar katonasággal, 52.000 újoncot állítva küzdött Szilézia visszaszerzéséért. A hubertusburgi béke megkötése, 1763. II. 15. után alig fél évvel, 1763. VIII. 30-án és IX. 1-jén előadott darab szerzője Béla herceg Micisláv lengyel királyhoz fűződő hűségét, a Pomerániával vívott harcban tanúsított bátorságát és rendíthetetlen kitartását állította a középpontba. Ezt a hűséget a lengyel király azzal köszönte meg Bélának, hogy feleségül adta hozzá lányát, s Pomerániát kapta hozományként.

A következő magyar történelmi témát az egyik vegyes házi király, Luxemburgi Zsigmond házasságkötése szolgáltatta Nagy Lajos király lányával, Máriával. Ez a téma két előadásban is színpadra került 1761-ben és 1768-ban, középpontban a minden akadályt legyőzni képes házastársi hűség erényével. Mindkét előadás utalt Magyarország és Ausztria Habsburg birodalombeli közös történelmi-politikai sorsára, egy olyan időszakban, amikor az uralkodó, Mária Terézia a korábbinál szorosabbra kívánta fűzni ezt a kapcsolatot, s igyekezett beilleszteni az országot az összbirodalomba.

A harmadik témát a Hunyadiak kora adta, s mindkét ezzel kapcsolatos előadás Hunyadi László és Mátyás eltérő sorsát mutatta be. Míg azonban 1688-ban Mátyásnak a cseh király lányával kötött eljegyzésével és szabad hazatérésével végződött a darab, 1760-ban a Hunyadi László lefejezését eredményező ármány állt a középpontban. A Magyarországon és a német

nyelvterület jezsuita színpadain egyaránt kedvelt Hunyadi-téma<sup>10</sup> 1688-as salzburgi színre vitelének aktualitását a török Magyarországról való kiűzése, a Habsburg uralkodó által kezdeményezett hadviselés biztosíthatta. Közvetlen aktualitása az lehetett, hogy a Habsburg császári főerők 1688. augusztus 9-én vették ostrom alá, majd szeptember 6-án foglalták vissza Nándorfehérvárt. 1760-ban egyrészt a már említett hétéves háború, másrészt a Magyarország irányába intenzívebbé váló abszolutisztikus törekvés adta az előadás politikai hátterét. A szükséges program szerint a darab Hunyadi László lefejezésével ért véget. Ha a cselekmény a színpadon is így végződött, a dráma akár egy Magyarországnak szóló figyelmeztetést is közvetíthetett, mely szerint nem szerencsés, ha a magyar arisztokrácia ellenáll az uralkodónak.

A Magyarországon és a német nyelvterület jezsuita színpadain is kedvelt három téma salzburgi bemutatása nyilvánvalóan szolgálta a Habsburg politikai érdekeket. Szembetűnő ugyanakkor, hogy bár az előadásokban jelen van a *virtus militaris*, és a színpadon fegyveresen is összecsapnak a hadviselő felek, mégsem ez volt a legfőbb ideál. Az öt darab cselekményének középpontjában kivétel nélkül a – korabeli színpadokon kedvelt – megtévesztések, ármányok sorozata áll, melyet egyedül a körülményekkel szemben érvényesített bátorság és töretlen hűség képes megtörni. A programok és a teljes drámaszöveg alapján elmondható, hogy a darabok közül négy – a megtévesztés erénnyel való legyőzése után – a házassággal végződő hűség erényét értékelte a legmagasabbra. Béla herceg ármánnyal szembehelyezkedő, Micisláv iránti következetes hűsége nem csupán hadi sikert hozott, de a lengyel király lánya kezének elnyerését is eredményezte. Luxemburgi Zsigmond a válogatott megtévesztések és rosszindulat ellenére mindkét drámában méltónak bizonyul a Nagy Lajos által neki eljegyzett Mária kezére – azáltal, hogy Mária mindvégig hű marad apja akaratának teljesítéséhez. Az 1688-ban színre vitt Hunyadi-darab, a *Boni corvi ova non dissimilia* cselekménye a jó ügy, Mátyás csodálatra méltóan megváltozott sorsa bemutatásával, börtönből való szabadulásával és a cseh királylány eljegyzésével ér véget. Lehetséges, hogy az 1760-ban bemutatott *Corvini* című

---

10 Hunyadi Jánosról, Lászlóról és Mátyásról összesen több mint hetven magyarországi előadás ismert. A német nyelvterület jezsuita színpadain tizenegy darab középponti szereplője Hunyadi László és Mátyás együtt vagy külön, melyhez hozzáadódik két Cillei Ulrik-darab. TÜSKÉS – KNAPP 2007, 350.

tragédia végéről sem hiányzott az utalás Mátyás Lászlóétól eltérő sorsára, eljegyzésére, de erre a program nem tért ki, s a cselekmény csupán nagy vonalakban követhető.

Mindez arra utal, hogy a salzburgi bencés színpad magyar történelmi tárgyú előadásaiban fontos volt egy, a Habsburg uralkodók által hosszú időn át következetesen eszményített házasság-ideál és -politika megjelenítése. Az előadásokban áttételesen színre vitték még az osztrák fél által a két ország kapcsolatában elvárt békesség, egymásra utaltság és egy, a házassághoz hasonlóan szoros kötelékű magyar-osztrák együttélés vízióját. A történelmi tárgyhoz társított, azt szimbolikus-emblematikus értelemmel elmélyítő színpadi keret-jelenetek (*Boni Corvi*, 1688), a bibliai tárgyú „mellék”-darabok (*Corvini*, 1760; *Sigismundus*, 1761; *Bela*, 1763) és egy pásztorjáték (*Pietas coniugalis*, 1768) kísérő scenáinak sorozata tovább hangsúlyozta, értelmezte és felerősítette a fő mondanivalót, az ármányt elhárító bátorság és hűség történelmi jelentőségét.

### **Előadási alkalmak, szövegírók, zeneszerzők, idézett források**

A magyar történelmi témák bemutatási alkalmak mind az öt darabnál ismert. Ezek kivétel nélkül ünnepi, reprezentatív jellegű események voltak. 1688-ban a *Boni corvi* bemutatásához jutalomosztás kapcsolódott; az előadással hercegi esküvőt ünnepeltek, amihez Hunyadi Mátyás eljegyzése jó színpadi keretet szolgáltatott.<sup>11</sup> 1760-ban a salzburgi hercegérsek bencéseknél tett látogatása adta az alkalmat. A történelmi témát kísérő, ószövetségi tárgyú operával – a főpap Zakariás hitéért történt megölését (2Krón 24, 20–22) bemutatta – mindenekelőtt az érseknek kívántak kedveskedni.<sup>12</sup> 1761-ben és 1763-ban ugyanazokat a darabokat kétszer vitték színre, egyszer női közönség számára (1761. IX. 1; 1763. VIII. 30), másodszor tanévzáró előadás-ként (1761. IX. 3; 1763. IX. 1).<sup>13</sup> Az utolsó, 1768-ban bemutatott magyar tárgyú darab programját a salzburgi Nagyboldogasszony társulatnak ajánlot-

11 BOBERSKI 1978, 252, nr. 264.

12 BOBERSKI 1978, 298, nr. 584.

13 BOBERSKI 1978, 299, nr. 590–591.; 301, nr. 602–603. Az 1761-es *Sigismundus Hungariae Rex* című előadás nyomtatott programjának ajánlása a Zsigmond keresztnévű salzburgi érseknek (Sigismundus Christophorus archiepiscopus Salisburgensis, comes de Schrattenbach) szolt.

ták a poéták, s a congregatio tagsága jelenlétében adhatták elő a darabot.<sup>14</sup> Az előadási alkalmak reprezentatív jellegére utal az előadások helyszíne is, mely mindig az egyetem aulája („theatrum aulicum”, aula maior) volt.

A darabok szövegkönyvíróit és zeneszerzőit kivétel nélkül név szerint ismerjük. Míg a nyomtatott programok egyszer sem tartalmazzák a szövegkönyvírók nevét, soha nem hiányzik a zeneszerző megnevezése. E körülmény is jelzi, hogy az előadások zenei és énekes részét különösen fontosnak tartották. Az 1688-ban színre vitt Hunyadi-darab szövegét az egyik neves salzburgi bencés drámaszerző, Vitus Kaltenkrauter (1642–1699) írta. 1688-ban ő volt a gimnázium praefectus scholarum-a, nevéhez összesen tizenhárom biztos és négy feltételezett szerzőségű drámaszöveg kapcsolódik.<sup>15</sup> A nyomtatott program fennmaradt példányának aljára egykorú kézzel ráírták a nevét „P. Vitus Kaltenkrauter è S. Petro” formában.<sup>16</sup> A darab zeneszerzője „Nobilis, et Eximius D. Franciscus Henricus Piber Salisburgensis Capellae Magister: Auctor operis Musici”,<sup>17</sup> azaz Heinrich Ignaz Franz Biber, az egyik legnevesebb salzburgi komponista, kora elismert operaszerzője és hegedűvirtuóza volt, aki 1670-től állt a salzburgi érsek szolgálatában. 1678-tól helyettes karmesterként, 1684-től haláláig vezető karmesterként tevékenykedett. Összesen tizenhárom drámához szerzett zenét.<sup>18</sup> A *Boni Corvi* című darabban voltak önálló zenés részek, s a történelmi tárgyat is a cselekménybe illesztett áriákkal vitték színre. A program külön kiemeli, hogy az I. felvonás IX. jelenetében a nándorfehérvári győzelem után elhunyt Hunyadi János halálát bejelentő Fama halotti dalt (lamento) énekelt a hős tiszteletére.<sup>19</sup> Az egyébként tragikus jellegű darab egyik intermediumában egy borospincében („cella Vinaria, der Keller”) adták elő Biber önállóan is bemutatott komikus betétdarabját az éneklő cellarius közreműködésével.<sup>20</sup>

14 BOBERSKI 1978, 305, nr. 626.

15 BOBERSKI 1978; KOLB 1962.

16 *Boni Corvi ova non dissimilia [...]*, Salisburgi, (1688), Universitätsbibliothek Salzburg R 4001 I.

17 A „Syllabus DD. Actorum” elején. *Boni Corvi ova non dissimilia [...]*, Salisburgi, (1688), Universitätsbibliothek Salzburg R 4001 I.

18 REICHERT 1955. 214.

19 „Fama sub sequens mortem invictissimi Herois nunciat, ac Lessum canit” – „Der Nachschall aber kombt bald hernach / und kündet mit einem Trauer gesang seinen Todt an.” *Boni Corvi ova non dissimilia [...]*, Salisburgi, (1688), B<sub>11</sub>.

20 DAHMS 2005, 179–180.

A salzburgi bencés egyetemen 1757-től retorikatanárként és a gimnázium igazgatójaként működő Simpert Schwarzhuber (1727–1795)<sup>21</sup> volt a szerzője és a komponistaként, orgonistaként egyaránt ismert Johann Ernst Eberlin (1702–1762) volt a zeneszerzője az 1760-ban színre vitt *Corvini* című és az ezzel egyszerre bemutatott *Zacharias* című, ószövetségi tárgyú darabnak. A késő barokk tradíciót újabb zenei stíluselemekkel ötvöző Eberlin 1726-ban orgonistaként lépett érseki szolgálatba, 1742–1761 között összesen 58 (!) drámához komponált zenét.<sup>22</sup> 1760-ban és 1761-ben udvari karmestereként (Hofkapellmeister, Capellae magister)<sup>23</sup> komponált kísérőzenét a két magyar tárgyú előadáshoz. 1761-ben az ő zenéjére táncolt az ötéves Mozart a *Sigismundus Hungariae Rex* című darabban.<sup>24</sup> Ez a zene egyben Eberlin utolsó szerzeménye volt a salzburgi bencés színház részére. A program érdekessége, hogy a szereposztásban Mozart neve előtt feltüntették a táncmester nevét is („Nob. ac Spectatiss. D. Franciscus Spoeckner, artis Saltatoriae Magister”).

Marian Wimmer († 1793) bencés szerzetes, 1761-ben a salzburgi gimnázium prefektusa és tanára két magyar tárgyú dráma szövegét szerezte. A *Sigismundus Hungariae Rex* 1761. évi előadását követően 1763-ban *Bela Hungariae Princeps* címen írt darabot. Az utóbbi darab zeneszerzője Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777), Johann Ernst Eberlin tanítványa volt. Adlgasser 1746 előtt hét salzburgi bencés drámában énekelt, majd 1750-től a dóm orgonistájaként lépett érseki alkalmazásba. Kompozícióit a salzburgi egyetemen működő Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte archívumában őrzik, ahol megtalálható az 1763-as Béla-dráma és bibliai témájú kísérődarabja, a *David* partitúrája is.<sup>25</sup>

1768. április 27-én vitték színre Salzburgban az utolsó magyar történelmi tárgyú darabot, Luxemburgi Zsigmondról *Pietas conjugalis* címen. Ennek teljes latin nyelvű szövege is fennmaradt, benne a színhelyek jelzésével és

21 Johann Georg MEUSEL, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, Bd. 12, Leipzig, 1812, 629.

22 SENIGL 1991, 89–90.

23 Arrey von Dommer, Eberlin, Johann Ernst = Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. V, Leipzig, 1877, 576; Hellmut Federhofer, Eberlin, Johann Ernst = Neue Deutsche Biographie 4, 1959, 246.

24 A program szereposztásában a „Salii” rész végén szerepel a neve „Wolfgangus Mozhart” alakban. *Sigismundus Hungariae Rex*, [...], [Salzburg], (1761)]; ABERT 2007, 22.

25 Karl Emil von Schafhäütl, Adlgasser, Anton Cajetan = Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 1, Leipzig, 1875, 373; Walter Gerstenberg, Adlgasser, Anton Cajetan = Neue Deutsche Biographie 1, 1953, 73; DE CATANZARO – RAINER, 2001.

a színpadi utasításokkal. A drámát Florian Reichssiegel (Reichsiegel, Reichsigl, 1735–1793) salzburgi bencés szerzetes, 1761–1766 között a gimnázium tanára, a legtehetségesebb salzburgi drámaszerző írta. Ugyanő szerezte a drámával együtt, intermediumként bemutatott, *Die Hochzeit auf der Alm* című kétfelvonásos pásztorjátékot. Reichssiegel először 1762-ben írt szöveggönyvet *Pietas filialis in duobus fratribus Hispanis* címmel a salzburgi színház részére, ami a *Pietas conjugalis*-hoz hasonlóan úgynevezett pietas-dráma volt. 1762–1771 között összesen kilenc pietas-drámát készített. Ezek új típust képviseltek a salzburgi évszázad darabok történetében azzal, hogy Reichssiegel következetesen a végsőkig kitartó hűség és szeretet gondolatát állította a középpontba. Írt drámát többek között az ember – Isten, polgár – haza, uralkodó – alattvaló, apa – gyermek, férfi – nő, valamint a barát – ellenség kapcsolatban érvényesülő hűség, szeretet témájáról. A salzburgi drámák sorában e darabok egyfajta csúcspontot képviselnek a morális-nevelő célzat tekintetében.<sup>26</sup> A típus meghatározó mintáját a jezsuita ludi caesariaei adták. A darabok öt felvonásból állnak, mindegyik felvonás öt jelenetre tagolódik, melyekhez minimálisan három zenei rész, a prologus, az intermedium és az epilogus társult. A második és a harmadik, illetve a negyedik és az ötödik felvonás közötti szünetet Reichssiegel pantomimmal vagy balettel töltötte ki. Mindezzel tudatosan megszakította a cselekmény folyamatos előadását.<sup>27</sup>

A Zsigmond-darab intermediuma, a *Die Hochzeit auf der Alm* című pásztorjáték a commedia dell'arte világát idézte. A szöveggönyvben Reichssiegel messzemenően figyelembe vette a salzburgi közönség kifinomult irodalmi ízlését, s támaszkodott Gottsched és Gellert költeményeire. A humoros, énekes játék az egyszerű emberek között játszódik, s a szerző egyik legkedveltebb darabjának tartották: a *Pietas conjugalis* bemutatása után néhány nappal, 1768. május 9-én a salzburgi érsek kívánságára az érseki színházban önállóan újra előadták,<sup>28</sup> amit további bemutatók követtek.

26 SENIGL 1991, 90.

27 EDER 2006, 140–141.

28 Salzburgban a 18. század második felében még két további önálló előadása ismert a *Die Hochzeit auf der Alm*-nak: 1776-ban egy nyilvános előadás valószínűleg az új udvari színházban és 1786 után egy újabb előadás Dominicus Hagenauer bencés apát tiszteletére. SENIGL 1991, 91. A *Die Hochzeit auf der Alm* pásztorjáték nyomtatásban több önálló kiadásban is megjelent, a harmadik bővített kiadás 1776-ban került ki a Hof- und Akademische Buchdruckerey sajtója alól Salzburgban. A címlapját közli SENIGL 1991, 92. Valószínű, hogy az énekes játék sikere ösztönözte Reichssiegelet arra, hogy 1787-ben *Die Hochzeit in der Weinlese* címen egy újabb szöveggönyvet írjon.



Reichssiegel Zsigmond-drámájához és annak intermediumához Joseph Haydn testvére, Johann Michael Haydn (1737–1806) szerezte a zenét. Ismeretes, hogy Haydnt a Patáchich Ádám nagyváradi püspöki udvarában töltött évek után a salzburgi érsek hívta meg udvarába, ahol 1763 augusztusától udvari zeneszerzőként működött. Neve a következő formában szerepel a *Pietas conjugalis* szereposztásában: „Auctor operis musici nobilis ac spectantissimus D. Joannes Michael Hayden, Aulæ et Camerae archiepiscopalis Virtuosus et musicorum concentuum Magister.” Reichssiegel és Johann Michael Haydn ezenkívül még több pietas-dráma színrevitelén dolgozott együtt.<sup>29</sup>

A drámák nyomtatott programjainak argumentumában közölt hivatkozások lehetővé teszik a felhasznált források körének áttekintését. Az öt drámához alapul vett források száma mindössze három, s ezek kivétel nélkül történeti művek. Három program – a német nyelvterület magyar történelmi tárgyú jezsuita drámáinak programjaihoz hasonlóan<sup>30</sup> – egyedül Antonio Bonfini *Rerum Ungaricarum decades*-ére hivatkozik.<sup>31</sup>

Az 1761-ben színre vitt *Sigismundus Hungariae Rex* forráshivatkozása – „Forestius, et Desingius in Historicis auxiliis” – két, a korban jól ismert történeti-földrajzi kompendiumra utal. A *Bela Hungariae Princeps* (1763) programja ugyancsak Forestiusra hivatkozik („Forest. in historica orbis descriptione”). A jezsuita Antonio Foresti (1625–1692) olaszul (*Mappa mondo istorico* vagy *Del mappamondo istorico* címen pl. Parma, 1690; Venezia, Albricci, 1700–1705) és német fordításban (*Der historischen Welt-Karten [...] pl. Augsburg, G. Schlüter – M. Happach, 1717–1723*) számos kiadásban megjelent munkája nem ismeretlen a magyar történelmi tárgyú iskoladrámák forrásai körében.<sup>32</sup> A hivatkozások között egyedül Desingius, azaz Anselm Desing (1699–1772)<sup>33</sup> képviseli a bencés történettudományt. Itt hivatkozott történeti kompendiumát, az *Auxilia historica, oder Behülff zu denen historischen und dazu erforderlichen Wissenschaften* (Theil 1–8, Stadt am Hof, nächst Regensburg, Gastl, 1746–1747) című munkát korábban nem vettük

29 EDER, 2006, 140–143.

30 TÜSKÉS – KNAPP 2007, 356.

31 Boni Corvi, 1688: „Bonfinio teste”; Corvini, 1760: „Ant. Bonfin. Rer. Hung. Decad. 3. L. 8.”; *Pietas conjugalis*, 1768: „Haec Bonfinius rerum hungaricarum Decade III. Lib. II.” – az ellenőrizhető hivatkozások pontosak.

32 TÜSKÉS – KNAPP 2007, 357.

33 Anselm Desing (1699–1772) ein benediktinischer Universalgelehrter im Zeitalter der Aufklärung, hrsg. von Manfred Knedlik und Georg Schrott, Kallmünz, Laßleben, 1999.

számba magyar történelmi tárgyú iskoladramák forrásaként. Jelenléte bizonyítja a salzburgi bencés drámaszerző, Marian Wimmer elkötelezettségét a rend történeti irodalma mellett.

A források meglehetősen szűk köre jelzi, hogy a magyar történelemről szerzett ismereteket a tágabb európai összefüggések keretében, azokkal együtt használták fel Salzburgban. A programok tanúsága szerint – a német nyelvterület jezsuita szerzőihez hasonlóan – tudatosan, ugyanakkor nagy költői szabadsággal kezelték a forrásokat, s erre külön is figyelmeztették a közönséget. Így például az 1761. évi Luxemburgi Zsigmond-dráma argumentuma végén a „Reliqua comici ornatus gratia adiuncta sunt”, az 1763-as a Béla-darab tartalmi összefoglalása végén a „Quae Poësis addidit, Spectator benevole, boni consule, et optime vale” megjegyzés olvasható. Az 1768-ban előadott *Pietas conjugalis* tárgymegjelölésében a forráshivatkozás után az előbbieknél is körültekintőbben fogalmaztak: „Ceterum, quae Poeseos gratia ex historia fusiore in arctiores limites contraximus, benevolus Lector, et Auditor, qui Theatri leges novit, facile indulgebit”.

### Sajátosságok

A salzburgi bencés színpad nem ugyanolyan elvek alapján szerveződött, mint az Európa-szerte működő különféle iskolai színházak. Ennek fő oka, hogy Salzburg és környéke önálló, jól megszervezett gazdasági és kulturális egységet alkotott a salzburgi hercegek ősége alatt. A sóbányászat, a fejedelemség semleges politikája és virágzó kereskedelme biztos megélhetést, jólétet és viszonylagos függetlenséget biztosított a város polgárainak. Ez a jólét és önállóság ösztönzően hatott a kulturális élet egészére és az oktatási intézmények működésére is. A bencés gimnázium és egyetem diákszínpada kezdetől fogva fokozott figyelmet fordított a helybeli polgárok és legfőbb uruk, az érsek megfelelő szórakoztatására. Ezt a szöveggönyvek bencés tanár szerzői, köztük néhány költői tehetség, valamint a hercegek és a város magas zenei igényét kielégítő, az érsek által szerződtetett hivatásos zenészerzők, zenészek és énekesek közösen biztosították. A szövegírók és a zenészerzők jól ismerték egymást, s egy-egy dráma megkomponálásakor és színre vitelekor együtt dolgoztak a diákokkal. Mindez a megszokott diákszínpadi teljesítménynél jóval magasabb színvonalat és más karakterű előadásokat eredményezett.

A salzburgi bencés színpad legszembetűnőbb sajátossága, azaz hogy a zenei és énekes részeket egyenrangúan kezelték a szövegekkel, esetenként azoknál előbbre helyezték, s az ének és a zene nem csupán kísérte az előadásokat, hanem meghatározó szerepet játszott azokban, jól megfigyelhető a magyar történelmi tárgyú darabok színre vitelében. Míg a nyomtatott programokban a történelmi cselekménynek csupán a váza, a darab hozzávetőleges tartalma jelent meg, a zenés kíséřődaraboknak – tartalmuktól függetlenül – általában a teljes szövegét közölték. Ugyanakkor a történelmi tárgy előadásában sem hiányzott a zene és az ének. A cselekményt – amennyire a nyomtatott programokból, a szereposztásból és a fennmaradt teljes szövegtől lemérhető – ária-szerű énekes betétek szakították meg. Ilyen volt például a már említett énekes lamentatio Hunyadi János haláláról (1688), vagy ugyanebben a drámában a börtönbe vetett Hunyadi László és Mátyás panaszos éneke az őket ért jogtalanságról és ártatlanságukról (II. actus, XI. scena: „*Fratres captivi de injuria conquesti, generosi animi innocentiam cantu produit – Die gefangene Herrn Brüder beklagen die Unbild / und geben mit singen die Unschuld ihres Heldenmuth zu erkennen.*”)

A szereposztásokban elsőként mindig a zenészek és az énekesek nevét sorolták fel. Az előadásban betöltött fontos feladatuk mellett valószínűleg azért kaptak kiemelt helyet, mert a hercegérsek szolgálatában álló, hivatásos énekesek, zenészek voltak, vagy képzett hangú egyetemi hallgatók és középiskolás diákok, akikre zenei pálya várt. Így például az 1761-ben előadott Zsigmond-darabban két hivatásos udvari zenész („*aulae et camerae musicus*”) és további három, az érseki kápolnában éneklő személy lépett fel, az utóbbiak közül kettő képzett hangú syntaxista, illetve grammatista diák volt. A jól éneklő diákok között például az 1760-ban előadott *Corvini* című darab szereposztásában található meg először a syntaxista Antonius Hoelzl neve. Három évvel később a Béla-darab (1763) interludiumait ugyanő és három testvére énekelte, akiket a szerepük után „*Der / Alte, Junge, Jüngere, Jüngste / Hoelzel*” megjegyzéssel különítették el egymástól. 1768-ban a *Pietas conjugalis* kíséřődarabját, a *Die Hochzeit auf der Alm* című pásztorjátékot kivétel nélkül képzett hangú diákok adták elő, a főszerepet Mathias Stadler egyetemi hallgató („*theologiae moral. et iurium auditor*”) énekelte. Vele együtt lépett fel

négy tanuló a poeta osztályból és egy-egy a rhetorica, a syntaxis, illetve a rudimenta osztályokból. A két utóbbi diák, Felix Fuchs és Joannes Ernst egyúttal az érseki kápolna énekese volt.<sup>34</sup>

A salzburgi magyar történelmi tárgyú előadások további sajátossága, hogy kivétel nélkül a bécsi jezsuita ludi caesarei-hez hasonlítható, jól kidolgozott, reprezentatív, úgynevezett „nagy”-előadások voltak, tekintélyes számú szereplővel, kísérődarabokkal, a szünetekben táncos jelenetekkel. Így például 1688-ban összesen 123, 1761-ben 147, 1763-ban 156 szereplő mozgott a színpadon. Nem lehetett ez másként 1768-ban sem, de ekkor csupán a főbb szerepeket tüntették fel a színészek nevével, s végül a neveket mellőzve megjegyezték: „milites – omnes ex poetica”.

Felvetődik a kérdés: volt-e bármiféle kitüntetett helye a salzburgi bencés színpadon a magyar történelmi tárgyakra? Annak ismeretében, hogy a bibliai és egyháztörténeti témák mellett viszonylag gyakran kerültek színpadra világi történelmi tárgyak is fő előadási darabként,<sup>35</sup> úgy tűnik fel, a magyar történelmi események színrevitele nem tartozott az egzotikum kategóriájába. Sokkal inkább egy-egy aktuális osztrák-magyar társadalmi-politikai-hadi helyzet ösztönözhetette a bencéseket a magyar történelmi tárgyak színre vitelére. A választásban közrejátszhatott a salzburgi hercegérsekek személye vagy egyéni érdeklődése is: Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein érseksége alatt (1687–1709) a *Boni Corvi* (1688) című drámát, Sigismund III. Graf von Schrattenbach alatt (1753–1771) négy magyar tárgyú darabot vittek színpadra. Az utóbbiak közül kettő Luxemburgi Zsigmondról szólt, így ezek témaválasztását befolyásolhatta az érsek keresztnéve neve is.

A magyar történelmi témák kiválasztása és az ezekből írt darabok színpadra állítása tudatos döntés eredményének tűnik. Kérdés, hogy az előadások közvetíthettek-e a magyarsághoz kötődő sajátosságokat, nemzeti sztereotípiákat, jelképeket, toposzokat a salzburgi diákoknak és nézőknek. A források – a német nyelvterületen előadott jezsuita iskolai darabokhoz képest<sup>36</sup> – nagyon

34 Egy évvel korábban, 1767. május 13-án mindketten felléptek a *Clementia Croesi* című iskoladráma énekes-zenés kísérődarabjában, a tizenegy éves W. A. Mozart által komponált *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis*-ban (KV 38). Mozart salzburgi iskolaéveinek egyike volt ez az év, az előadásban Felix Fuchs Melia, Joannes Ernst Apollo szerepét énekelte, mindketten az érseki kápolna énekeseiként. ABERT 2006, 76–77; vö. SENIGL 1991, 90.

35 BOBERSKI 1978; SENIGL 1991, 89.

36 TÜSKÉS – KNAPP 2007, 358–368.

kevés erre utaló adatot tartalmaznak. A megszemélyesített Hungaria alakja például csupán egyetlen előadásban tűnik fel: az 1688-ban előadott Hunyadi-darab (*Boni Corvi*) programja szerint a prologusban és az első felvonás utolsó jelenetében lépett színre. Szerepéről mindössze annyit tudunk, hogy Hunyadi János nándorfehérvári hadi sikere után győzelmi dalt énekelt. Ha ezt az adatot együtt próbáljuk értelmezni a darab emblematikus jellegű, mottószerűen kezdődő argumentumával, a lesúlyozott pálma képével és annak jelentésével (az erény, így a Hunyadiaké is, követi a pálma természetét, azaz ha elnyomják, még nagyobbra nő), talán nem elhamarkodott arra következtetnünk, hogy a darab egyrészt a magyar virtust dicsérte Mátyás alakjában. Másrészt Buda visszavívása után két évvel az argumentum félreérthetetlenül utal Magyarország töröktől elnyomott, majd felszabadított állapotára: a földre nyomott pálma képével megidézi a *ruina Hungariae* toposzt, míg Hungaria alakjával felvillantja az ország Mátyás-kori állapota elérésének, a pálmához hasonlítható növekedésének lehetőségét.

Nemzeti jelképek, sztereotípiák és a nemzetsors toposzai helyett a drámák különféle pozitív tulajdonságokat és erényeket jelenítenek meg, mindekelőtt a pietást, a constantiát és a virtus militarist. Ezeket az erényeket összetett cselekménysorokban szembesítik az árulással, ármánnyal, megtevéstéssel, intrikával és csalárdsággal, azzal a céllal, hogy a megoldásban a pozitív erények diadalmaskodhassanak. A nemzeti jelképek bemutatása helyett három darabban a történelmi eseményeket ószövegségi történetekkel állították párhuzamba: Hunyadi László sorsát a Joas király által megöletett Zacharias főpap története (1760) kíséri, a Nagy Lajos lányát kiszabadító és feleségül vevő Luxemburgi Zsigmond történetét Tóbiás és Sára házasságával (1761) állították párba, Béla herceg hadi vitézségét és viszonyát Miciszláv királyhoz Saul és Dávid historiájával (1763) kapcsolták össze. Az egymással összekapcsolt történeteket párhuzamosan, részekre tagolva mutatták be, melynek révén – ugyanúgy, mint a jezsuita iskoladramákban – tudatosan megszakították és értelmezték a fő cselekményt.

Az 1768-ban színre vitt *Pietas conjugalis* kísérődarabja az előbbiektől eltérően egy sikeres pásztorjáték volt, mely – a történeti tárgyú darab cselekményéhez hasonlóan – a főszereplők egymásra találásával és házasságával ér véget. Luxemburgi Zsigmond és Nagy Lajos király lányának, Magyarország királynőjének a történetét csak első pillantásra különös párhuzamba állítani egy, a salzburgi ízléshez igazított pásztorjátékkal,

melynek szerepeit a *commedia dell'arte* világából merítették. Ebben az esetben – úgy tűnik fel – csupán a történelmi eseménysor és a kísérődarab befejezése volt hasonló. A történelmi darab – a teljes szöveggel ismeretében állítható – mindenekelőtt a két fél kölcsönös hűségén alapuló, a közös osztrák-magyar jövőre vonatkozó aktuálpolitikai reményt kívánta közvetíteni. A két darab feltételezhető közös üzenete szerint – a történelemben és a jelenkori valóságban egyaránt – a hűtlenek és a gyengék (a szereplők nevét idézve, Zarnetzky, Horbath, Bathori és Raziowski) sorsa a bűnhődés, a pálfordulónak (Király) bocsánat jár, akik pedig mindvégig kitartottak (Matiasz és Kowanski) a német Zsigmond és a hozzá tántoríthatatlanul hű magyar Mária<sup>37</sup> mellett, ők a „jó” alattvalók, ők képviselik a közös jövőt.

### Összevetés más azonos tárgyú darabokkal

A továbbiakban megkíséreljük összevetni a salzburgi drámákat a Magyarországon<sup>38</sup> és a német nyelvterület jezsuita színpadain előadott azonos tárgyú darabokkal.<sup>39</sup> A források alapján megállapítható, hogy – történelmi időrendben haladva – a *Bela Hungariae Princeps* (1763) témája kedvelt volt a magyarországi jezsuita diákszínpadokon is. A jövő apósát, Miesko (Micsláv) lengyel uralkodót Pomeránia ellen a serege élén győzelemre vivő Béla hercegről Nagyszombatban (1728: *Exulis Hungari fortitudo sive Bela postea primus huius nominis Hungariae rex de pomerano Miecislao Poloniae rebellis singulari certamine victor*),<sup>40</sup> Gyöngyösön (1747: *Bela Pomeranorum victor*),<sup>41</sup> Kolozsváron (1749: *Bela Pomeranorum victor*)<sup>42</sup> és Sopronban (1758: *Bela de Pomeraniae duce victoriam referens*)<sup>43</sup> mutattak be egy-egy drámát.<sup>44</sup> A négy magyarországi előadás szövege vagy programja nem maradt fenn, a címek azonban jelzik, hogy a salzburgihoz hasonló történetet mutathattak be. A német nyelvterület jezsuita színpadain eddigi ismereteink szerint ezt

37 A darab végén (Actus V, scena IV), amikor Mária közeledik a győztes Zsigmondhoz, „ter dilecte”-ként köszönti Zsigmondot, amit ő is viszonz.

38 VARGA – PINTÉR 2000.

39 TÜSKÉS – KNAPP 2007; KNAPP 2012.

40 A darabot a syntaxis osztály vitte színre. STAUD 1984, 159.

41 A darabot a syntaxis osztály vitte színre. STAUD 1986, 101.

42 A darab évváró előadás volt, a rhetorica osztály játszotta. STAUD 1984, 276.

43 A darab évváró előadás volt, a syntaxis osztály játszotta. STAUD 1986, 175.

44 Vö. VARGA – PINTÉR 2000, 76.

a történetet nem adták elő,<sup>45</sup> így feltételezhető, hogy Salzburgban ismerték a magyar jezsuita színpadok egyikén korábban előadott Béla herceg-drámát.

Luxemburgi Zsigmondról Magyarországon<sup>46</sup> és a német nyelvterület jezsuita színpadain egyaránt mutattak be iskoladrámákat.<sup>47</sup> A fennmaradt cím-  
adatok és a két nyomtatott program azonban nem mutat rokonságot a salzburgi előadásokkal. Egyiknek sem témája Nagy Lajos király lánya, Mária kiszabadítása a fogságból és házassága Zsigmonddal. A szereplők között sem található meg Mária alakja.<sup>48</sup> Nem zárható ki a lehetőség, hogy ez a darab a szerző egyéni invencióját tükrözi.

A Hunyadiak kora és személye közkedvelt drámatéma volt. Magyarország diákszínpadain Hunyadi Jánosról, Lászlóról és Mátyásról – jelenlegi ismereteink szerint – összesen több mint hetven előadást tartottak. A német nyelvterület jezsuita adatai szerint Hunyadi László és Mátyás együtt vagy külön összesen tizenegy drámában állt a középpontban, ezek közül hatnak a programja, egynek a teljes szövege ismert.<sup>49</sup> Mindkét salzburgi dráma a Hunyadi testvérpár közös sorsát vitte színre; az 1688-as dráma Mátyás és a cseh királylány eljegyzéséig, az 1760. évi Hunyadi László haláláig követi a történetet. A rendelkezésre álló források között olyan darabokat kerestünk, melyekben a Hunyadi testvérpár együtt szerepel. Magyarországon ilyen darabot állítottak 1732-ben a korponai piarista (*Inevitabilis fati sors [...]*)<sup>50</sup> és 1743-ban Egerben a jezsuita színpadra (*Ludus divinae providentiae in Ladislao, ac Mathia, Joannis Corvini liberis, quorum alter capitali supplicio affectus, alter e carcere ad Thronum evectus*).<sup>51</sup> Mindkét előadás középpontjában a Hunyadi testvérek sorsa állhatott, éppúgy, mint Salzburgban. A német nyelvterület jezsuita színpadain is játszottak hasonló témájú darabokat: 1687-ben Augsburgban (*Mathias Corvinus [...]*),<sup>52</sup> 1689-ben Hildesheimben (*Cupressus laureata sive Providentia divina Tragi-comica in Hunniade [...]*),<sup>53</sup>

45 Tüskés – Knapp 2007, 371–386.; vö. még Knapp 2012, 134–136.

46 Vö. Varga – Pintér 2000, 109–110.

47 Tüskés – Knapp 2007, 364–365, 371–386.

48 Vö. *Sigismundus rex Hungariae [...]*, [Mindelheim], J. P. Steiner, (1759); *Sol ex eclipsi Sigismundus Ungariae rex [...]*, Eichstädt, M. E. Straußin, (1768).

49 Varga – Pintér 2000, 112–124.; Tüskés – Knapp 2007, 350., 365–367., 371–386.; vö. Knapp 2012, 138–145.

50 Programja nyomtatásban megjelent: Budae, J. G. Nottenstein, 1732.

51 Tanévzáró előadás volt, programja, szövegkönyve nem ismert. Staud 1988, 142.

52 Nyomtatott program: Augsburg, S. Ußschneider, (1687).

53 Nyomtatott program: [Hildesheim], (1689).



1702-ben Münchenben (*Matthias è captivo rex [...]*),<sup>54</sup> 1728-ban Ingolstadt-ban (*Innocentia pressa, non oppressa in Ladislao, et Mathia Corvinis [...]*)<sup>55</sup> és 1732-ben Dillingenben (*Corvini*).<sup>56</sup>

A felsoroltak közül többnek a programjából ismertek – a salzburgi 1688-as előadáshoz hasonlóan – az elnyomatás különféle szimbólumai, a lesúlyozott pálma emblémáját azonban csak Salzburgban használták. Az 1688. évi salzburgi előadáshoz egy 1702. évi müncheni jezsuita előadás (*Matthias è captivo rex [...]*) áll a legközelebb. Hasonló a két darab szerkezete: mindkettő prologussal indul, majd három felvonással, a felvonások között intermediummal, illetve chorussal folytatódik. Tartalmi azonosságok is felfedezhetők; így például mindkét darabban közös az a jelenet, amelyben a börtönbe zárt testvérpár saját rossz sorsát siratja.<sup>57</sup> Ugyanakkor a müncheni előadás végéről hiányzik az eljegyzés, itt Mátyás magyar királlyá választásával ért véget a darab. A motívumok azonossága alapján talán nem elhamarkodott arra következtetni, hogy mindkét dráma szerzője ismerhetett egy 1688 előtti, azonos vagy közel azonos megoldásokat tartalmazó iskoladráma programot vagy szövegkönyvet. A programok összevetésekor nem került elő olyan, a salzburgi 1760. évi *Corvini* előadáshoz közel álló megoldás, melyben a színpadi előadás – bár mindkét Hunyadi szerepel benne – véget ér László lefejezésével.

### Összegzés

Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy a salzburgi magyar történelmi drámák témaválasztása, megformálása és színpadra állítása csak részben vezethető vissza a jezsuita hagyományokra, s ezek a darabok nem nevezhetők iskoladrámának a szó hagyományos értelmében. Az osztrák jezsuita színpaddal rokon vonás, hogy a salzburgi bencések csak időnként vették elő a magyar történelem egy-egy eseményét. A német nyelvterületen megvizsgált, magyar témájú jezsuita darabokhoz hasonlóan – valószínűleg didaktikus okból – Salzburgban sem vittek színpadra negatívan értékelhető magyar nemzeti tulajdonságokat. Mivel a magyar történelem csak eseti jelleggel ösztönözte a salzburgi bencéseket drámaírássra, a magyar és a német nyelvterület

54 Nyomtatott program: [München], J. L. Straub, (1702).

55 Nyomtatott program: Ingolstadt, M. S. Grassin, (1728).

56 Nyomtatott program: Dillingen, J. F. Schwertlen, 1732.

57 1688, Salzburg, actus II, scena XI – 1702, München, pars II, scena I.



jezsuita színpadaitól<sup>58</sup> eltérő és azokkal közös mozzanatokra vonatkozó következtetéseink érvénye korlátozott. Ezek tézisszerűen a következők:

- A bemutatott nyolc salzburgi dráma- és zeneszerzőt a magyar drámatörténeti szakirodalom eddig nem vette számba. Tevékenységükkel jelentősen gazdagodott a magyar történelmi tárgyú színjátékok külföldi szövegíróinak és zeneszerzőinek köre.
- A zene és az ének – még a bécsi jezsuiták ludi caesarei operaelőadásaihoz viszonyítva is – jóval erőteljesebben volt jelen Salzburgban, mint másutt. A zenei meghatározottság következtében egyetlen magyar vonatkozású salzburgi darabból sem hiányzott a tánc, a balett, illetve a zenés pantomimként megformált néma-jelenet.
- Az üzenet a jezsuita színpadok reprezentatív előadásáiban többnyire összetettebb volt, mint Salzburgban, ahol – valószínűleg didaktikus megfontolásból – igyekeztek azt egyértelműen megfogalmazni és hangsúlyozni.
- Az öt magyar történeti témájú darab közül hármat azokhoz szorosan kapcsolódó bibliai mellékdarabokkal együtt vittek színre. Az ösztönzési eseménysor erőteljesen visszahatott a történeti tárgy értelmezésére. 1760-ban valószínűleg a bibliai Zachariás megölésével záruló mellékdarab ösztönözhetette azt az egyedinek számító megoldást, hogy Hunyadi László lefejezése után nem foglalkoztak a történetben ugyancsak fellépő Mátyás további sorsával.
- A történelmi tárgy és a mellékdarabok párhuzamos színre vitele, a cselekmények egymáshoz igazított bonyolítása egyértelmű didaktikus szándékot hordoz. A didaktikus szándék alapvetően erkölcsi színezetű, s a kíváncsúnak tartott jellemvonásokra irányítja a figyelmet.

---

58 Tüskés – Knapp 2007, 368–370.; Knapp 2012, 149–150.

- A salzburgi színpadon pontszerűen kiválasztott témák jelentek meg a magyar történelemből, s ezek közül kettő ismétlődött. Ez a tematikai szűkösség jelzi, hogy a bencések nem találták különösen fontosnak a magyar történelem személyeinek és eseményeinek rendszeres színpadra vitelét.
- A magyar témák eseti színrevitele a Habsburgok politikai érdekeit, a közös osztrák-magyar uralkodók legitimációját szolgálta elsősorban. Nem lehet véletlen, hogy kétszer is előadtak egy nem magyar származású magyar királyról szóló drámát, melynek témája a trón elnyerése (Luxemburgi Zsigmond). A Béla hercegről szóló darabban megformált történet közel áll ehhez: egy idegen, nem lengyel származású herceg hadi vitézsége révén elnyeri a lengyel királylány kezét, s vele együtt megkapja Pomerániát.
- A magyar nemzeti jelképek (korona, címer, stb.) – eltérően a jezsuita daraboktól – nem váltak a drámákban látványelemekké, még akkor sem, amikor erre mód nyílt volna. Így például az 1768-as Luxemburgi Zsigmond-darab szöveggönyve egy kertben zajló reggeliző jelenettel indul. Ebben a horvát és a magyar urak arra akarják rábírni Máriát, hogy forduljon el Zsigmondtól, és közülük válasszon férjet, mert – mint mondják– Magyarország nem tűri a kívülről származó idegen uralkodót.
- A magyar történeti tárgyat a salzburgi bencések a jezsuitáknál is erőteljesebben példázatként használták: az ötből négy esetben a bonyodalom házasság révén történő megoldását hangsúlyozzák, valószínűleg történelmi-politikai megfontolásból.
- A salzburgi bencés színjáték – legalábbis a magyar tárgyú történelmi drámák száma tekintetében – nem kelt versenyre a jezsuita színpaddal. Annak hagyományaiból indult ki, de teljes egészében a helyi viszonyokhoz, saját polgári közönségének fejlett igényeihez, ízléséhez és elvárásaihoz igazodott. A történeti-politikai példázatként értelmezett történelmet következetesen alárendelte a magas szintű zenei teljesítménynek és a szórakoztatás igényének.

## Forrásjegyzék

1688

1.

[Vitus Kaltenkrauter] – (Heinrich Ignaz Franz Biber):

*Boni Corvi ova non dissimilia. Seu Optimi Corvini genuini filii Ladislaus et Matthias, Celsissimo et Reverendissimo S. R. I. Principi, ac Domino, Domino Ioanni Ernesto Ex Illustrissimis Comitibus de Thun archiepiscopo Salisburgensi S. Sedis Apostolicae legato, S. R. I. Primati, etc. etc. In scena producti A Nobili et Studiosa juventute Salisburgensi Apud PP. Ord. S. Benedicti. Anno M. DC. LXXXVIII.*

Salisburgi, (1688), Ex Typographeo Joannis Baptistae Mayr, Typogr. Aulico-Academici.

Latin-német nyelvű drámaprogram.

Universitätsbibliothek Salzburg R 4001 I

BOBERSKI 1978, 252, nr. 264

1760

2.

[Simpert Schwarzhuber] – (Johann Ernst Eberlin):

*Corvini tragoedia. Acta, et Reverendissimis Perillustribus ac Amplissimis Dominis Dominis Abbatibus Almae et Archiepiscopalis Universitatis Salisburgensis Praesidi, et assistantibus dedicata a Poesi Salisburgensi die Junii M. DCC. LX.*

[Salzburg], (1760), Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haereditis.

Latin nyelvű dráma argumentum a „Zacharias” című kísérődarab teljes latin szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg R 5578 I

3.

*Der Ermordete hohe Priester Zacharias.*

[Salzburg, 1760, J. J. Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haeredis].

A „Zacharias” című kísérődarab teljes német nyelvű szövege.

Universitätsbibliothek Salzburg R 5571 I

BOBERSKI 1978, 298, nr. 584

1761

4.

[Marian Wimmer] – (Joannes Ernestus Eberlin):

*Sigismundus Hungariae Rex. Acta, amplissimis honoribus celsissimi ac reverendissimi Domini Domini Sigismund iChristophori Archie-Episcopi, et S. R. I. Principis Salisburgensis, Sacrae Sedis Apostolicae Legati Nati, Germaniae Primatis etc. etc. ex illustrissima et antiquissima prosapia Sac. Rom. Imp. Comitum de Schrattenbach, Domini sui et principis clementissimi consecrata a Musis Benedictinis Salisburgi Kalendis, et III. Nonas Septembris M. DCC. LXI.*

[Salzburg], (1761), Typis Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haeredis.

Latin nyelvű drámaprogram a „Tóbiás és Sára házasságkötése” témájú kísérődarab teljes latin szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg R 4102 I

BOBERSKI, 1978, 299, nr. 590–1

1763

5.

[Marian Wimmer] – (Antonius Caietanus Adelgasser):

*Bela Hungariae Princeps. Acta, amplissimis honoribus celsissimi ac reverendissimi Domini Domini Sigismundi Christophori Archie-Episcopi, et S. R. I. Principis Salisburgensis, Sacrae Sedis Apostolicae Legati Nati, Germaniae Primatis etc. etc. exillustrissima et antiquissima prosapia Sac. Rom. Imp. Comitum de Schrattenbach, Domini sui et principis clementissimi consecrata a Musis Benedictinis Salisburgi III. Kalendas, et Kalendis ipsis Septembris M. DCC. LXIII.*

[Salzburg], (1763), Typis Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haeredis.

Latin nyelvű drámaprogram a „Dávid” témájú kísérődarab teljes latin szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg R 4107 I

6.

[Marian Wimmer] – (Antonius Caietanus Adelgasser):

*Bela Ein Ungarischer Prinz. Vorgestellet Von den Benediktinerischen Musen In Salzburg. Den 30. August- und 1. Herbstmonats In dem Jahre 1763.*

[Salzburg], (1763), [Typis Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haeredis].

Német nyelvű drámaprogram a „Dávid” témájú kísérődarab teljes német szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg R 4108 I

Boberski 1978, 301, nr. 602–3

1768

7.

[Florian Reichssiegel]:

[*Pietas coniugalis*]. [Kézirat, Salzburg, 1768.]

A dráma szövegkönyve.

Universitätsbibliothek Salzburg M I 201, ff. 17–63.

8.

[Florian Reichssiegel] – (Joannes Michael Hayden):

*Pietas coniugalis in Sigismundo et Maria tragoedia in scenam data ac Almae Maiori et Academiae Congregationi Salisburgensi B. V. Mariae in Coelos Assumptae [!] dedicata a Poetica Salisburgensi V Calendas Maii MDCCLXVIII. Cum permissu superiorum. – Die Hochzeit auf der Alm, ein Hirtenspiel in zweyen Aufzügen.*

Salisburgi, (1768), Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typogr. et Bibliopolae p. m. Haeredis.

Latin nyelvű drámaprogram a „Die Hochzeit auf der Alm” című német nyelvű kisérdarab teljes német szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg M I 201

9.

[Florian Reichssiegel] – (Joannes Michael Hayden):

*Pietas coniugalis in Sigismundo et Maria tragoedia in scenam data ac Almae Maiori et Academiae Congregationi Salisburgensi B. V. Mariae in Coelos Assumptae [!] dedicata a Poetica Salisburgensi V Calendas Maii MDCCLXVIII. Cum permissu superiorum. – Die Hochzeit auf der Alm, ein Hirtenspiel in zweyen Aufzügen.*

Salisburgi, (1768), Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typogr. et Bibliopolae p. m. Haeredis.

Latin nyelvű drámaprogram a „Die Hochzeit auf der Alm” című német nyelvű kisérdarab teljes német szövegével.

Universitätsbibliothek Salzburg R 100710 I (hiányos példány, hiányzik: B<sub>2-4</sub>, C<sub>1</sub>)

BOBERSKI, 1978, 305, nr. 626

## **Ungarische Geschichtsstoffe auf der Salzburger Benediktinerbühne im 17.-18. Jahrhundert**

Im Vortrag untersuchen wir fünf Stücke mit einer ungarischen Thematik, die zwischen 1688 und 1768 auf der Bühne der Benediktineruniversität Salzburg aufgeführt und von der ungarischen Forschung bisher nicht registriert wurden. Unter den Quellen befinden sich drei lateinische sowie zwei lateinisch- und deutschsprachige Periochen, ein handschriftlicher Dramentext, weiterhin einige Periochen und Texte von vier sog. Begleitstücken, meist mit einem biblischen Stoff. Die fünf Stücke behandeln drei verschiedene Themen des ungarischen Mittelalters: 1. das Leben von Fürst Béla, der durch König Stefan I. ins Exil geschickt wurde; 2. die Eheschließung des Königs Sigismund von Luxemburg mit der Tochter des Königs Ludwig des Grossen, Maria; 3. das unterschiedliche Schicksal König Matthias' und László Hunyadis. Alle fünf Stücke wurden bei repräsentativen Anlässen, oft mit über hundert Personen, zusammen mit Begleitstücken und Tanzeinlagen aufgeführt. Der fünfjährige Mozart wirkte in der Aufführung von 1761 als Tänzer mit. Unter den Autoren und Komponisten finden wir mehrere namhafte Stückeschreiber und Hofmusiker der Salzburger Szene, wie z.B. Vitus Kaltenkrauter, Florian Reichssiegel und Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Michael Haydn. Die explizite didaktisch-moralische Absicht tritt in der gleichzeitigen Aufführung von Begleitstücken wie „Saul und David“, „Zacharias“, „Tobias und Sara“, besonders hervor. Die ungarische Geschichte wurde in Salzburg vorwiegend als historisches Exempel verwendet, um politische Interessen der Habsburger zu legitimieren. Die Unterschiede zum süddeutsch-österreichischen Jesuitentheater sind vor allem in der relativ geringen Zahl der Stücke mit einem Ungarnbezug, im Fehlen der ungarischen Nationalsymbole auf der Bühne und im höheren musikalisch-tänzerischen Niveau der Aufführungen greifbar.

**A POZSONYI ORSOLYITÁKNÁL 1738-BAN  
ELŐADOTT ORATÓRIUM SZÖVEGKÖNYVE**

Pozsony, mint a Királyi Magyarország fővárosa, jelentős kulturális intézményhálózattal rendelkezett a 18. században. A városi intézmények, az előkelőségek pozsonyi palotái, – különösen az országgyűlések ideje alatt –, a nagyobb részt itt tartózkodó esztergomi érsek, oktatási intézmények (jezsuiták, evangélikusok), férfi és női szerzetesrendek tevékenysége révén jelentős építészeti, képzőművészeti alkotások, irodalmi és zenei emlékek jöttek létre. Bővelkedünk adatokban a 18. századi esztergomi érsekekre és környezetükre vonatkozóan. Esterházy Imre esztergomi érsek (1725–1745) személyéről, mecénási szerepéről több összegzés is készült.<sup>1</sup> Világi titkárának, Gerhard Cornelius Drieschnek kiterjedt levelezésében nemcsak építészeti és képzőművészeti megrendeléseiről, katolikus megújulást szolgáló közösségek támogatásáról, hanem főpapi reprezentációt, sőt az érsek mindennapjait kísérő eseményekről, például a primás zeneszeretetről is olvashatunk.<sup>2</sup>

A magánlevelek adatai szubjektívek lehetnek, ezért célszerű azokat külső forrásokkal, más adatokkal összevetni. Esterházy Imre 1738-ban tartott aranymiséjének tanulmányozásához nagyon fontos forrás világi titkárának közzétett, leíró munkája, bár annál lényegesen több adatot tartalmaz levelezése. Esterházy Imrét 1688. január 15-én, Remete Szent Pál ünnepén a máriavölgyi pálos templomban szentelték pappá. Ünnepi aranymiséjét betegsége miatt folytonos halasztások után 1738. július 27-én Pozsonyban mondta. Előzetesen a pontos idő kitűzését az érsek előrehaladott kőszvénye nem tette lehetővé. Bizonyos – nagy felkészülést igénylő rendezvények, köszöntések pappá szentelésének 50 éves évfordulója idején megkezdődtek. Az aranymiséről, a hozzá kapcsolódó ünnepségről több nyomtatvány megjelent az ünnepség után, a köszöntő szövegek, versek egy része megelőzte az eseményt, azok időzítését az évfordulóhoz igazították. A primás betegsége miatt nem lehetett ott a január 22-én a jezsuita gimnázium rétorai által előadott iskolai színjáték, a *Zrinius ad Sigethum* bemutatásán. Nyár végén

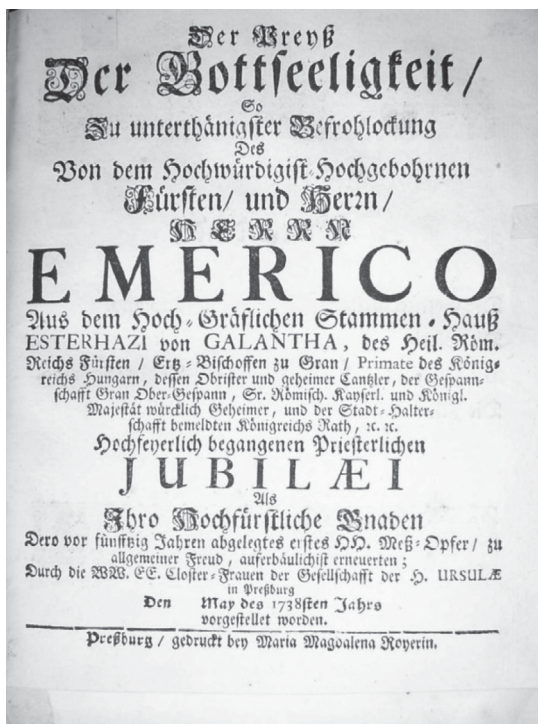
1 Legutóbb: KOLTAI 2005.

2 SZELESTEI 2008.



az érsekkertben a járványos idő miatti tiltakozások ellenére megismételték az előadást, aztán a primás parancsára a mű nyomtatásban is megjelent. A tavasz folyamán megérkezett a budai jezsuita kollégium hosszú latin hexameteres köszöntője.<sup>3</sup>

A primás egészségi állapotát figyelembe véve a jó időjárás beköszöntére tervezték az aranymisés ünnepséget. Az időpont bizonytalanságát növelte, hogy a primás és környezete május 18-án Sasvárra távozott, (22-én zenekarát is oda hívta), és csak június 9-én tért vissza Pozsonyba.



A köszöntések emlékeit vizsgálva figyeltem fel egy nyomtatványra,<sup>4</sup> amely 1738-ban hagyta el a pozsonyi Royer nyomdát. A nyomtatvány annak az előadásnak szövegét tette közzé, amellyel az orsolyita apácák az aranymisés primást köszöntötték, a címlap jelzéséből következtetve, május hónapban.

3 Az aranymiséről és az ahhoz kapcsolódó reprezentációs eseményekről, nyomtatott és kéziratos emlékekről: SZELESTEI N. László, *Esterházy Imre hercegprimás aranymiséje (1738)*. Sajtó alatt.

4 A csak egy példányban ismert kiadvány lelőhelye: Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Coll. II. 80(3).

Zenei előadás szöveggönyvéről van szó, az előadás oratóriumnak nevezhető. Sajnos nemcsak a fellépő zenészek, énekesek ismeretlenek, a darab zenei anyaga sem áll rendelkezésünkre. A címlap szerint: „... durch die WW. EE. Kloster-Frauen der Gesellschaft der h. Ursulae in Preßburg den ... May des 1738sten Jahr vorgestellt worden.” Az előadás helyszíne Pozsony lehetett, az orsolyiták kolostora.

A darab tartalmának ismertetése előtt megkísérlem felrajzolni az előadás környezetét. Mindenekelőtt: szomorúan vettem tudomásul, hogy a nők 18. századi iskolázásáról szakirodalmunk csak elvétve ejt néhány szót. Az orsolyiták 1676-tól voltak jelen Pozsonyban. Az 1658-ban felépült magyar-szlovák evangélikus templom 1672-ben katolikus kézre került, azt kapta meg az orsolyita rend. Zárdájuk építésének költségeit 1731-ben Esterházy Imre érsek fedezte. A tanítást is végző apácák 18. századi történetéről nagyon keveset tudunk. 1776-ban, a pozsonyi letelepedés százéves évfordulóján a Szent Márton dóm vasárnapi szónoka, Klaufß Ferenc mondott ünnepi beszédet az orsolyiták templomában. Kiemelte a rendnek leányok nevelésében játszott fontos szerepét. A kolostoriskolában száz év alatt mintegy háromezer, a külső iskolában tízezer tanítványuk lehetett.<sup>5</sup> Ha figyelembe vesszük, hogy a belső iskolában saját utánpótlásukat, továbbá előke-lő hölgyeket neveltek, nem kételkedhetünk abban, hogy komoly képző-helyről van szó.<sup>6</sup> Az orsolyita rend feladatának tartotta a leánynevelést és a felnőtt nők vallásos oktatását. Belső iskolájuk a jezsuita kollégiumokhoz volt hasonló, itt a speciális női tevékenységek mellett nyelveket és számtant is tanítottak. Lelki vezetőik (gyóntatók, prédikálók, stb.) a jezsuiták közül kerültek ki. Témánk szempontjából érdekes adat, hogy Esterházy primás gyakran meglátogatta a főnöknőt, s ilyenkor zenészeket is vitt magával. Egyetlen adattal érzékeltetem, hogy a korban milyen nagy volt a tanító apácák tevékenysége iránti igény. Győrött 1725-ben kaptak engedélyt letelepedésre, 1726-ban érkezett négy nővér, 1726-ban 60 növendékkel

---

5 KLAUSS, Franz Xaveri, *Jubelrede, als sie Gesellschaft der heiligen Ursula den 7 Heumonats 1776 nach verlaufenen hundert Jahren das Andenken ihrer Ankunft, und Stiftung in Preßburg feyerlich begiegt*, gehalten in der Ordenskirche, Preßburg, Patzko, (1776), 17.: ... man kann die Zahl jener, die bis auf diese Zeit in den Kostschulen waren, auf drey tausende, jener aber, so in die äußern Schulen giengen, auf zehn tausende ansetzen.

6 MÚDRA 2004.

kezdték meg tanítási tevékenységüket. (Kolostoruk csak 1729-ben lett kész.) A nők oktatását vállaló apácarend gyors egymásutánban több városban megtelepedett.<sup>7</sup>

A köszöntött személy, a legendásan szerény „frater Emericus”, de rangjából eredően pozsonyi udvarának pompáját, művészetpártoló tevékenységét személyes szerénysége nem befolyásolta. A kutatók bőven bemutatták már azt, hogy milyen bőkezű és hozzáértő támogatója volt a képzőművészeteknek, irodalomnak, zenének. Asztalánál gyakori volt a muzsikálás, saját, nagyon jelentős zenekart tartott fenn. Világi titkára, aki az arany-mise egyik szervezője volt, nem mulasztotta el megjegyezni, hogy gazdája nem szereti, ha magasztalják.

Bőven olvashatunk Esterházy Imre és a színjátékok kapcsolatáról is. Staud Géza, Kilián István, Szacsvai Kim Katalin, Ladislav Kačic és mások már összekapcsoltan tanulmányozták a pozsonyi iskolai színjátékokat és zenei előadásokat.<sup>8</sup> Kačic a jezsuita iskolai színjátszás és pozsonyi oratórium-előadások fénykorának mondja az 1720-as, 1730-as éveket, amikor a jezsuitáknál és Esterházy Imre primás udvarában is kiváló zenészekből állt a zenekar. A zenével kísért iskoladramákról gyakran esett már szó Staud Géza, Kilián István tanulmányaiban. A leggyakoribb (minta)példa az 1734-ben előadott *Ludus Fortunae Bajazete a Tamerlane devictus*, melynek zeneszerzőjét Nagyszombatból már a próbák idejére Pozsonyba hozták. Az előadást (az egy hétig tartó próbákon is) a primás magánzenekara kísérte. A jezsuiták városon kívüli nyári épületében tartott, négyórás bemutatót az előkelőségek (a primás; Pálffy János tábornagy, pozsonyi főkapitány, stb.) mellett a nők is megtekintették. A primási zenekar tagjait név szerint ismerjük, közülük néhányan zeneszerzők is voltak. A primás hivatali idejének 20 éve alatt mintegy 40 muzsikust alkalmazott. Jól együttműködött zenekara a jezsuita kollégium és templom, valamint a Szent Márton dóm szólistáival. Gyakoriak voltak az oratórium-előadások a jezsuiták templomában.

1727-ben a primást névnapján a *Wirkung der schuldigen Pflicht...* című oratóriummal köszöntötték. A szövegkönyv szerint abban négy pásztor (barát) énekelt és a kórus. A darab recitativókból, áriákból, ariosóból, duettből és kórusénekekből épül fel. Zenészekről nem esik szó a szövegkönyv elején,

7 BEDY 1939, 73. Pozsony után az alábbi városokban telepedtek le az orsolyiták: Kassa, 1698; Varasd, 1703; Nagyszombat, 1724; Győr, 1726; Nagyszeben, 1733; Sopron, 1747; Nagyvárád, 1772.

8 Ismertető adataimat az alábbi tanulmányokból vettem: KAČIC 2014a; KAČIC 2014b; SZACSVAI KIM 2007. A zenei fogalmak pontosítását Bali Jánosnak köszönöm.

a szólisták hangfaját azonban megtudjuk. 1728-ban a *Die beschuldigte Unschuld...* című művet jegyezte az előzőével azonos szerzőpáros: a szövegkönyvíró Sebastian Friedrich Synn, Esterházy irodistája, és a komponista Johann Matthias Schenauer, aki „legkésőbb 1726-tól legalább 1743-ig” volt az érseki zenekar tagja, 1738-tól a források szerint a prímás *musicus primarius*a. A szerzőpárostól újabb, az 1720-as évek második feléből származó négy darab került elő.<sup>9</sup> Az eddig ismert hat szövegkönyvből kettő Esterházy prímás névnapjára készült (*Wirkung der schuldigen Pflicht...*, 1727; *Freuden-Streit: Oder Die Music in der Music...*, 1728), egy a Nepomuki Szent János szobor felállítása alkalmából (*Memoria justi cum laudibus: oder Denck- und Ehren-Wahl...*; 1726). A Pozsonyban játszott oratóriumok körüli költségek adatait Kačič a Prímási Levéltárban találta meg. 1726 nagycsütörtökén a jezsuiták templomában előadott oratórium (*Das Leben in dem Todt...*) Schenauert már Esterházy Imre kamarazeneszének nevezte. 1729 nagyböjtjének oratóriumát (*Ascensiones in corde suo... Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae im Geist aussteigende Wanders-Mann*) az érseki palotában adták elő.

Alkalmi mű a most vizsgált szövegkönyv is, miként az 1727. és 1728. évi névnapi köszöntők. Allegorikus szereplőkkel, karakterükhöz illő hangfajokkal, kórossal. A Jámborság és az Örökkévalóság szoprán, a Dicsőség alt, az Idő basszus. Mindegyik szereplő több recitativót énekel, mindegyiknek jut ária is (Dicsőség, Örökkévalóság, Jámborság, Idő, Jámborság-Dicsőség duett, Jámborság sorrendben). A kórus megszólal a darab elején és a végén, közben kétszer a Jámborság recitativója után, egyszer annak utolsó sorait ismételve.

A kórus örvendezés hangját megadó sorai után a Dicsőség által kezdett köszöntés szólamainak szövege (nyilván zenei kísérete is) a barokk kor szokásának megfelelően fonódik egymásba. Benne az Időre (basszus) épülnek rá a hangzatot adó magasabb „szereplők” örökkévalóságig érő szólamai. A Jámborság mondandóját mintegy szentesíti az Idő és Dicsőség. A Jámborság (Esterházy erényeinek összegzője) azonos, felső szólamon (szoprán) énekel, mint az Örökkévalóság. Sajnos ennél a darabnál sem ismert a szereposztás és a zenei anyag.

---

9 KAČIČ 2014a, 280–281.

A kórus a természetet szólítja ünneplésre, a Dicsőség recitativójának végén a pannonok ünneplésének okát adja, aztán áriában szólít ünneplésre. Az ünneplésre hívást, annak okát mondja el a Jámborság, majd az Idő. Az Örökkévalóság is csatlakozik. Recitativóját áriával zárja. A Dicsőség és a Jámborság folytatja, a kórus az utóbbi énekéből három sort ismétel, a Jámborság recitativója és áriája közé ékelve. Az áriára helyeslően recitál az Örökkévalóság. Az Idő nem kevesebbet állít, mint hogy az ő hírneve is nő, amikor beáll a sorba a primást dicsérni. Az Örökkévalóság rálicitál, örök hírnévről beszél, amit az Idő is elfogad, áriát énekelve. A fokozásban csak néhány soros megszólalás jut a továbbiakban a szereplőknek, a Jámborság és a Dicsőség duettet énekel, az öröm és jókedv maradéktalan, amihez csatlakozik a kórus is. A szöveggönyv nem jelzi, ki éneklí a búcsúzó/összegző recitativót és áriát, a szövegből úgy tűnik, hogy a Jámborság. Természetesen a kórus éneke zárja a művet, a Jámborság áriájának két sorát ismételve.

A szöveg alapján, annak lírai jellege és eseménytelensége, továbbá a mű rövidsége miatt rövid oratóriumnak vagy terjedelmes kantátának tarthatjuk a kezünkbe került művet. Felmerül a kérdés: ha az eddig ismert hat „szöveggönyv” szerzőpárosa, a primás által alkalmazott Sebastian Friedrich Synn és Johann Matthias Schenauer, az ismertetett oratórium szerzői, vajon miért hallgatja el nevüket a kiadvány. Nem tudok arra sem választ adni, hogy az orsolyitáknak mi volt a szerepük a darab előadásában. A kiadvány címlapja szerint „durch die ... Closter-Frauen der Gesellschaft der H. Ursulæ in Pressburg ... vorgestellt worden” nem jelenti, de nem is zárja ki, hogy esetleg a rend, vagy a belső iskola zeneileg képzett tagja/tagjai is szólamot énekeltek/énekeltek. Ha gyakori vendégük, a primás és az apácáknak prédikáló, azokat gyóntató jezsuiták az oratóriumokat és az erkölcsnemesítő színjátékokat nem helytelenítették, bizonyára az iskolaszerű oktatást végző orsolyitáknak sem tiltották. Ismerve a primás zeneszeretét, nem lehetett primitív szólókkal köszönteni őt. Sajnos csak a szöveg került kezünkbe. A négy szólóénekest akár meg is hívhatták, de a köszöntés alkalmisága helyi énekes/énekesek mellett szól/szólnak. E kijelentést azonban további adatokkal kellene megerősíteni. (Csak zárójelben: az 1747-ben Pozsonyba érkezett és nők tanítását vállaló Miasszonyunkról nevezett női kanonokrend apácáinak növendékei néhány év múlva már színlelőadásokat tartottak.)<sup>10</sup>

---

10 PINTÉR 2014.

Befejezésül: érdemes volna nagyobb figyelmet fordítanunk az allegorikus szereplőket alkalmazó irodalmi és művészeti alkotások esetében az allegorikus alakok és a velük jelzett személy jellemző azonos vonásaira. Az aranymisére írt oratóriumban természetes módon szerepel az Idő, az Örökkévalóság, a Dicsőség – és a primás tulajdonságait összegző Jámborság (Gottseligkeit). Esterházy Imre primás aranymiséjéről szól Révay József *Iterum sacerdos* című műve.<sup>11</sup> A hexametereket megszakító emblémakoszorú a primás hét jellemző erényét verselte meg. Mivel az események leírásáról szól a mű, feltételezhető, hogy e hét emblémavers hét allegorikus alakja (Pietas, Fidelitas, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia, Constantia) díszíthette a Szent Márton templom királyi kapujánál Raphael Donner és Antonio Galli Bibiena által tervezett, jelképekkel és emblémákkal díszes diadalkaput, amelynek csak felállításáról és dicséretéről olvashatunk a forrásokban.

Ide kívánczik a primási titkár leveleinek egy a primás halála utáni adata. Tíz évvel Esterházy Imre halála után Gerhard Cornelius Driesch, már Szepesszombatban, piarista diákok tanárának ajánlott előadásra egy *De Genoveva Sancta* című Velencében 1738-ban, Esterházy primás aranymiséjére kiadott oratoriumot (*Musica theatralis*). 1756-ban egyéb zeneművek közt ajánlotta Richwaldszky György egri kanonoknak is ezt az oratoriumot.<sup>12</sup> Nem sikerült azonosítani a művet.

---

11 A műről részletesebben olvasható: SZELESTEI N. László, *Esterházy Imre hercegprimás aranymiséje (1738)*. Sajtó alatt. A kézirat lelőhelye: Esztergom, Főegyházmegyei Könyvtár, Coll. I. 45(17).

12 A kiadásról szóló adatokat idézem tanulmányomban (l. előző jegyzet).

# FÜGGELÉK

## Der Preyß der Gottseeligkeit,

so zu unterthänigster Gefrohlockung  
des von dem Hochwürdigst Hochgebohrnen Fürsten, und Herrn,  
Herrn EMERICO aus dem Hoch-Gräflichen Stammen-Hauß Esterhazi von  
Galantha, des Heil. Röm. Reichs Fürsten, Ertz-Bischoffen zu Gran, Primate des  
Königreichs Hungarn, dessen Obrister und geheimer Cantzler, der Gespannschafft  
Gran Ober-Gespann, Sr. Römisch. Kayserl. und Königl. Majestät würcklich Ge-  
heimer, und der Stadt-Halterschaft bemeldten Königreichs Rath, etc. etc.,  
Hochfeyerlich begangenen Priesterlichen JUBILAEI  
als Ihro Hochfürstliche Gnaden dero vor fünfftzig Jahren abgelegtes erstes HH.  
Meß-Opfer, zu allgemeiner Freud, außerbäulich ist erneuerten; durch die WW. EE.  
Closter-Frauen der Gesellschaft der H. Ursulae in Preßburg den May des 1738sten  
Jahrs vorgestellt worden.

\*\*\*\*\*

## Preßburg, gedruckt bey Maria Magdalena Royerin

\*\*\*\*\*

[A1v]

### Unterredende

Die Gottseeligkeit – Soprano  
Die Glori – Alto  
Die Ewigkeit – Anderte Soprano  
Die Zeit – Basso

\*\*\*\*\*

[A2r]

### CHORUS

Blühende Felder!

Grünende Wälder!

Thönet und klinget von Freuden-Geschrey;

Lasset dem heutigen Feste zu Ehren,

Hügel und Berge frohlockend euch hören!

Stimmet ihr Hertzen dem Jubel mit bey.

GLORI

Pannonien! wann dein erhabener Thron  
Auf derer Fürsten Ruhm  
Den ersten Grund-Stein setzet?  
Wann dich der Häupter Wohlergehn  
Ergötzet?  
Wann dich das Alterthum  
Und Glantz des Adels, schön  
Und herrlich Macht?  
So lasse deines Purpurs Pracht  
Anjetzt mit Palm- und Lorbern seyn erhöht, [A2v]  
Da Emmerich  
Dein Erst-gebohrner Sohn,  
Des Adels Haupt, die Zierde deiner Fürsten  
Jubel-Fest begeht.

ARIA

Schallet ihr Saitten, durch liebliche Schläge!  
Machet im Thönen ein herrliches Chor;  
Lasset ihr Lippen durch fröhliches Singen,  
Emmerichs Ehre die Wolcken durchdringen!  
Hebet ihr Lüffte die Wonne empor.  
Schallet ihr etc.

GOTTSEL.

Erfreutes Reich! laß heut  
So Tempel als Altar  
Mit frischen Myrthen grünen.  
Bemühe dich  
Das Fest mit Weyhrauch zu bedienen,  
Da Emmerich  
Dein grosser Ober-Hirt  
Die frohe Zeit  
Die ihn zu Gottes Heiligthum  
Zuerst als Priester eingeführt  
Mit süsser Lust ernennt.



ZEIT

Beglückter Tag! soll man dir nicht  
Den grösten Ruhm  
Vor allen Zeiten gönnen?  
Ach ja, dein engebrochnes Liecht  
Wird man mit Recht unschätzbar nennen [A3r]  
Dieweil es, jenes Freuden-Fest,  
Das schon vor fünfftzig Jahren  
So vielen Jubel ließ erfahren,  
Heut wiederum erblicken läßt,

EWIGK.

Erwünschtes Fest! das mit so vieler Freud  
Den Staat beglückt!  
Erfreuter Tag! der mit so vieler Ehr  
Die Kirche Gottes schmückt!  
Du müssest jederzeit  
In schönster Wonne blühen,  
Und nimmermehr  
VON UNS DEIN ANGEDENCKEN FLIEHEN.

ARIA

Heyl- und Seegens-volle Stunden!  
Bleibet stäts mit uns verbunden;  
    Weicht mit euern Strahlen nicht.  
Euer Preyß, der uns ergötzet,  
Sey in Diamant geätzet,  
Welchen nie kein Schlag zerbricht.  
                                Heyl- und etc.

GLORI

So recht! wer könnte wohl den Preyß  
Der meinem Fürsten ist zu eigen,  
Und welcher aller Menschen Hertz  
Mit Ehrfurcht angeflammt,  
Bey diesem frohen Fest verschweigen?  
Wer ehrt, wer weiß,  
Nicht den erhobnen Stand  
Womit der Grosse Emmerich [A3v]  
In denen Tempeln pranget,  
Und der vor andern Fürsten, ihm  
Zugleich den ersten Platz erlanget?  
Wem ist die Würde unbekannt  
So da aus dem Geblüthe,  
Der Ahnen auf ihn abgestammt?  
Nimmt nicht sein herrliches Gemüthe  
So Stadt als Land  
Mit Freud und Ergötzen  
Mit Luft und Wonne ein.

GOTTSEL.

Ja dieses ist allein  
Was man an ihm vor allen hoch muß schätzen;  
Sein Tugend-voller Geist  
(Der alle Trefflichkeit,  
Der Ahnen in sich schleußt,  
Und nebst dem Höchsten, dem er sich geweyt,  
Nur Huld und Liebe hat zum Zweck erkohren)  
Hält jede Stunde für verlohren,  
In der er nicht der Armuth Guts gethan;  
Wer sieht hiernächst nicht mit Erstaunen an,  
Wie er (der Würde ohngeacht  
Womit man ihn bekleidet siehet)  
Doch aller Pracht  
In voller Demuth sich  
Entziehet?  
Diß ist der ungemeine Preyß,  
Der meinen frommen Emmerich  
Wahrhaftig groß, ja unvergleichlich macht. [A4r]

CHORUS

*Ja, dieses ist der Preyß,  
Der unsern frommen Emmerich  
Wahrhaftig groß, ja unvergleich macht.*

ARIA

GOTTSEL.

*Rosen, die mit Purpur blühen,  
Seynd den Disteln vorzuziehen;  
Gold wird mehr als Bley geschätzt;  
Tugend pranget vor der Würde,  
Weil uns diese Seelen Zierde  
Zu den Sternen selbst versetzt.  
Rosen, die etc.*

EWIGK.

O schöner Preyß!  
Der selbst aus Gott entspriesset,  
Und alles das, was schön  
Und herrlich ist, in sich verschliesset.

ZEIT

Erhabner Emmerich!  
Wie kan ich dich genugsam loben?  
Indem mein Ruhm durch dich  
Zugleich so herrlich wird erhoben?  
Pannonien ergötzet sich an mir,  
Weil ich mit solchen Fleiß  
Sein schönstes Kleinod unverletzt erhalte;  
Dann meine gröste Freud  
Ist, wann ich über dir  
Mit meiner Obhut walte;  
Ach sollte nur mein Wunsch geschehn!  
Das ich, von des Geschicktes Neyd  
Der alles,, was von mir entspringet,  
Vertilget und bezwinget  
Dich meine Luft befreyet könnte sehn.

EWIGK.

Was du nicht kanst, das habe ich  
Mit gröster Sorgfalt schon vollführt, [A4v]  
Und deinen Emmerich  
Der dich so herrlich zieret,  
In mein geweihtes Eigenthum  
Bereits versetzt;  
Es bleibt sein Ruhm  
In Stahl und Marmor eingeätzt;  
Sein Lob wird blühend seyn.

ZEIT

So recht! wer mit so hellen Schein  
Als seine Seele funckelt,  
Der bleibet ewig unverdunkelt

ARIA

Die Stunden fliehn, das Jahr verschwindet,  
Ich selbst, ja alles wird verzehrt;  
Nur Emmerich soll blühend steigen  
Und sich zu solchen Wachsthum zeigen  
Den ewiglich kein Fall versehrt.

Die Stunden etc.

GOTTSEL.

Erhebe deinen Blick  
Du weiter Creiß der Erden  
Auf jenes Glück  
Womit Pannonien durch mich  
Anheute wird ergötzet;  
Sag, ob in deinem Innbegriff  
Mit etwas kan verglichen werden?  
Da eine Seele, welche ich  
Mit meinem Glantz geziert  
Ein gantzes Reich in Lufft und Jubel setzet? [B1r]

EWIGK.

Ja, die allein geführt  
Der Preyß, durch dich  
Wird Emmerich allein belebet;

GLORI

Du bists, durch welche sich  
Heut seine Wonne bloß allein erhebet,  
Du bist der schöne Quell  
Woraus die frohe Lust entspringet,  
Die heut durch Lufft und Wolcken dringet.

ARIA A 2

GOTTSEL.

Beglückte Freuden-Feuer!

GLORI

Die uns so werth und theuer,  
    Wir küssen deine Pracht;  
Wie schön ist deine Wonne,  
Weil selbst die Gnaden-Sonne  
Gott, solche herrlich macht.  
    Beglückte etc.

ZEIT

Gebriesnes Fest! von dem so viele Lust  
Mir wird bewust,  
Du müssest stäts in lauter Seegen grünen,  
Mit Jubel mich bedienen.

GLORI

Gleichwie ein Fluß,  
Je weiter seine Quelle laufft,  
Nur desto grösser ströhen muß,  
So sey auch deine Lebens-Zeit  
Mit Wachsthum und Zufriedenheit  
Erhobner Emmerich gehäufft. [B1v]

EWIGK.

Gleichwie das Epheu stätig blühet,  
Und niemahls die Verwelckung sihet,  
So müsse auch dein Wohlergehn  
Niemahlen die Veränderung sehn.

GOTTSEL.

Dein Haupt Geprisner Fürst!  
Das uns den Schnee der Tugend zeigt,  
Sey hohen Palmen gleich  
Mit welchen es, an Heyl und Seegen reich,  
Biß zu den Zelt der Sternen wächst  
Und steigt.

CHORUS

Wachse Grosser Emmerich!  
Grüne, blühe und gedeyhe;  
Daß man stäts, ja ewig, sich  
Deiner edlen Wohlfahrt freue.

## Zur Beurlaubung

Mit Recht bemühen sich  
Zeit, Glori, ja die Ewigkeit  
Die schöne Pracht  
Des Festes zu vermehren,  
Daß Kirche, Stadt und Volk  
Mit frohen Jubel heut verehren  
Weil es von deiner Gott-Ergebenheit  
Erhobner Emmerich  
So herrlich wird gemacht.  
Dann Grosser Fürst dein frommes Hertz  
Das stäts auf aller Menschen Wohl  
Und Glück gedencket, [B2r]  
Ist der erfreute Pol,  
Nach dem sich Seel und Auge stäts  
Mit wünschenden Verlangen lencket;  
Und da die Kirche dich  
Den besten Schatz, die Grossen ihren Schmuck,  
Die Armen ihren Vatter nennen,  
Wie solte man den Jubel hemmen können?  
Der heut in allen Hertzen blüht,  
indem man dich dem Höchsten opffern sihet.  
O! möchte doch  
Das süsse Jubel-Fest  
Wie solches jetzt das Glück erscheinen läst  
Nach fünfftzig Jahren noch  
Hinwiederum erscheinen,  
Und Gott mit unsern Wünschen sich vereinen,  
So wurde unser Wohlfart sich  
Nur immer fester gründen  
Die wir, Erhobner Emmerich  
In deinem theuren Leben finden.

#### ARIA

Stimme doch mit deinem Amen,  
Gott, zu unsern Flehen ein;  
Laß in hohen Wohlergehen  
Unsern Emmerich bestehen,  
Laß ihn stäts geseegnet seyn. [B2v]

#### CHORUS

Stimme doch mit deinem Amen  
Gott zu unsern Flehen ein.

### **Die Libretto eines bei den Ursulinen in Preßburg vorgestellten Oratoriums aus dem Jahr 1738**

Im Jahr 1738 hat Imre Esterházy, Erzbischof von Gran und Primas in Ungarn sein Priesterjubiläum. Aus diesem Anlaß wurde das Oratorium Der Preyß der Gottseeligkeit bei den Kloster-Frauen der Gesellschaft der Heiligen Ursulae in Preßburg vorgestellt. Die Libretto dieses allegorischen Oratoriums, deren ganzer Text am Ende dieses Aufsatzes zu lesen ist, enthält keine Angaben über die Autor, über die Musik, über die Musiker und über die beteiligten Personen der Vorstellung. Der Aufsatz zeigt einige Umstände von Preßburg in den 1720er und 1730er Jahren: die Schule der Ursulinen; den Musikliebhaber Erzbischof; andere Oratorien, die zu Ehren des Erzbischofs verfasst wurden; die von ihm eingestellten Autoren-Tandem (Friedrich Syhn, Librettist und Johann Matthias Schenauer, Komponist).



**AZ ACTIONES TRAGICAE ÉS AZ ACTIONES COMICAE  
KÖTET DRÁMÁI: A CSÍKSOMLYÓI SZÍNJÁTSZÁS  
UTOLSÓ SZAKASZA<sup>1</sup>**

**I. A két *Actiones*-kötet helye a csíksomlyói szövegegyüttesben**

*(a kötetek filológiai sajátosságai, kora, keletkezési ideje,  
lejegyzési sajátosságok)*

A csíksomlyói ferences rendházban előkerült és feldolgozás alatt álló drámagyűjtemény különös jelentősége a szakmai környezet számára nyilvánvaló.<sup>2</sup> A magyarországi iskolai színjátszásban azért is egyedülálló ez a kézirat-együttes, mert Európában sehol sem maradt fenn ilyen nagy méretű, folyamatos előadási szokást bizonyító, tematikában ennyire összefüggő, ráadásul egyetlen iskolához köthető szövegtörzshalmaz.<sup>3</sup> A szövegek javarésze passió- és misztériumjáték, amelyek a középkori hagyományt olyan erősen konzerválták a 18. századig, hogy az Európában is példátlan. Ezért is van az, hogy az európai drámakutatók nagy érdeklődést mutatnak a téma iránt.

Külön érdekesség a hatalmas, mintegy 80 drámát tartalmazó csíksomlyói szövegtörzshalmaz létrejötte: 1774-ben Péterffy Márton ferences tartományfőnök elrendelte, hogy másolják össze egy kötetbe a Csíksomlyón bemutatott passiójátékok szövegét; egyrészt hogy el ne kallódjanak, hiszen a környék iskolái sokszor kölcsön kérték a szövegeket, másrészt mert a rendházat sok támadás érte más rendek (elsősorban a jezsuiták) részéről, hogy túlságosan profán, világi és igénytelen előadásokat rendeznek. Így az iskola tanárai visszamenőlegesen összegyűjtötték és lemásolták, de főként lemásoltatták

1 A kutatást az OTKA/NKFIH 83599 sz. programja támogatta.

2 Az ezzel kapcsolatos kutatások a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének drámakutató csoportjában folyamatosan zajlanak, a drámaszövegek kritikai kiadása megkezdődött. Ld. *Ferences iskoladrámák* I. A számos tanulmány közül jelen munkában a legnagyobb haszonnal forgatott művek: DEMETER 2003, 2005; KEDVES 2002, 2003; KILIÁN 2003; MEDGYESY-SCHMIKLI 2000, 2001, 2003; NAGY J. 2003; NAGY Sz. 2003, 2010; PINTÉR 1989, 1993, 2003; SZENTIMREY-VÉN 2003; LUKÁCS 2003. (*A magyar színjáték honi és európai gyökerei* c. kötetben 9 tanulmány foglalkozott a csíksomlyói kéziratgyűjteménnyel.)

3 Vö. „*Nap, Hold és csillagok...*”, 659–660; *Ferences iskoladrámák* I., 17–20. és 24–31.

a diákokkal az iskolában 1774-ig előadott drámákat. Így keletkezett elsőként a 348x223 mm-es, 1348 oldalas kötet, amely a *Liber exhibens actiones parascivicas ab anno 1730 usque ad annum 1774 diem Aprilis 27* címet viseli; bár a benne lejegyzett legkorábbi drámaszöveg időben jóval messzebbre nyúlik vissza, 1721-ben mutatták be.<sup>4</sup> Ez a hatalmas kötet 46 magyar, 1 latin-magyar és 1 latin nyelvű misztériumjátékot, passiót tartalmaz.<sup>5</sup> Láthatóan folytatódott a szövegek lejegyzésének hagyománya, így jött létre nem sokkal az első után az *Actiones comicae* és *Actiones tragicae* két kötete, összesen 13 drámaszöveggel: e másolásra ugyancsak Péterffi Márton hívta fel a diákokat, 1776-ban.<sup>6</sup> A páratlan gyűjtemény részét képezi ezen kívül egy ún. “fekete doboz”, továbbá egy “hosszú fekete doboz”, amely további 12–17 különálló kéziratot őriz (a szám azért bizonytalan, mert vannak köztük variánsok is, másolat-töredékek is), valamint a csíkszeredai Csíki Székely Múzeumban található néhány kolligátum.<sup>7</sup>

A fennmaradt kéziratok három nagyobb csoportba sorolhatóak, amelyek más módon, más céllal jöttek létre, ennek megfelelően karakterük is más.

- A *Liber exhibens* kéziratgyűjteményét egy megbízói akarat hozta létre (Péterffi Márton ferences tartományfőnök utasítása). A kötet első fele, az 1751–1774 között előadott 22 dráma szövege kronológikus rendben követi egymást; itt feltételezzük, hogy a másolás egy korábban időrendben, tehát gondosan összerakott jegyzékről, kézíratsorról, esetleg egy meglévő kötetből történt; ha ez igaz, akkor az eredeti – mára elveszett – kötet lejegyzése folyamatosan, legalább éves rendszerességgel történt. A kötet második fele, a korábban, 1721–1754 között előadott 26 dráma vélhetően véletlenszerű sorrendben követi egymást. Itt azt feltételezzük, hogy a korábbi kéziratokat Péterffi utasítására kutatták fel, és a megtalálás sorrendjében másolták a kötetbe.

4 Könyvészeti leírását l.: MUCKENHAUPT 1999, 113–117. és *Ferences iskoladrámák* I., 18–19.

5 A 18. századi csíksomlyói passió-fogalom annyiban is őrizte középkori jellegét, hogy a szenvedéstörténetet a moralitásban szereplő ifjak elé fő intelmként tárta, azaz a moralitásokban is eljátszották, elénekelték kezdetben a teljes szenvedéstörténetet, a későbbiekben egyre kevesebb részletét, de a passióra utalás végig és hangsúlyosan megmaradt. L. erről *Ferences iskoladrámák* I., 29–32; DEMETER 2003, 2005, 2009.

6 Ezt az *Actiones Tragicae Admonitio*jából tudjuk (*Actiones Tragicae*, 2.).

7 MUCKENHAUPT 1999, 119–125.; *Ferences iskoladrámák* I., 19.

- Valamennyi dráma keletkezése az általános iskolai drámajátszási gyakorlatra vezethető vissza: az előadásra, közönségnek szánt darabok a színpadra állítás közben, azzal mintegy egyidejűleg is készültek, a lejegyzés később és elsősorban dokumentálási céllal történt. A lejegyzett kéziratok ennek megfelelő sajátosságokat mutatnak: diákok végezték, akik nem mindig tudtak jól latinul, előfordult, hogy nem magyar volt az anyanyelvük, és kötelességből, gondatlan írásképpel, sok javítással, sőt javítatlan tévesztéssel másolták a szövegeket.
- A “fekete dobozok” kéziratai önállóak vagy más szövegekkel összekapcsolt kolligátumok, amelyek lejegyzését vagy a szerzői akarat vagy valamilyen befogadói érdeklődés eredményezte, azaz vagy a szerző által lejegyzett pizskozati vagy az előadáshoz használt gyakorlati céllal készült kéziratok, vagy az előadás után azért jegyezték le ezeket a szövegeket, hogy terjesszék, népszerűsítsék, azaz a művet értékelő befogadói igény hívta életre őket. Ezek a szövegek filológiai- ilag vegyes képet mutatnak. A szerzői szövegek művelt, a nyelve(ke)t biztosan kezelő, de a szöveg ill. az előadás alakulását írásképpen is követő kéziratok, azaz sokszor javítást, átalakulást mutatnak. Az előadás után, a korabeli “sokszorosítás” céljából készült szövegek inkább tisztázat-jellegűek. Feltételezzük, hogy e különálló, napjainkra sokszor csak töredékben fennmaradt szövegeket ugyancsak kötetbe szerették volna lejegyezni, de valamiért ez nem mindig sikerült. Néhány szöveg azonban bekerült a három nagy kötetes gyűjtemény valamelyikébe.<sup>8</sup> A másolási szándékra vonatkozó feltételezést az 1776-os szövegmásolatok vizsgálata támasztja alá.

Az *Actiones tragicae* egyik szövegének – Kézdi Gracián 1776-ban előadott drámájának (*Szomorújáték Nábot haláláról*) – van egy befejezetlen variánsa a fekete dobozban. Az *Actiones*-kötetbeli teljes szövegben több olyan olvasati hiba van, amely a töredékből hiányzik ill. ott helyesen szerepel. A töredék az *Actiones tragicae*-belinél sokkal gondosabb kézírású szöveg, olvashatóbb az írásképe, olykor szebb és választékosabb kifejezésekkel (leszámítva az

8 A *Liber exhibens actiones parascevicas* 1754-es drámájának variánsa a “hosszú fekete dobozban”, az 1740-es és 1751-es variánsa pedig két különálló füzetben található, s elképzelhető, hogy a szövegek kritikai feldolgozása során további változatokat is találunk.

utolsó 2–3 lapot, mely javításokkal tele, és elkapkodott). A töredék eltérései legtöbbször logikusabb változatot adnak, cantus-betétei hosszabbak és pontosabb verselésűek. A variáns másolója bizonyosan magyar anyanyelvű volt, szemben a kötetbeli teljes drámaszöveg esetleg más anyanyelvű másolójával. A fekete dobozbeli szöveget Kézdi Gracián készíthette, a kézírás ugyanis egyezik az *Actiones tragicae* 1775-ös, ugyancsak Kézdi szerzette darabjával; ebből következően az 1776-os drámát semmiképp sem a szerző másolta be az *Actiones*-kötetbe.

Mindezek alapján azt feltételezzük, hogy a *Liber exhibens actiones parascevicas* hagyományt teremtett: külön füzetekből, papírlapokról egybemásolták a drámaszövegeket – ahogy korábban a *Liber exhibens actiones parascevicas* című kötetbe, úgy – a két *Actiones*-kötetbe is. Az 1776-os két szöveg egyértelműen igazolja e keletkezési sorrendet: az 1776-os, fekete dobozbeli – mára csak – töredék lehetett az első, eredeti példány, s az akkor még teljes kéziratról másolták be a drámát az *Actiones tragicae*-ba.

Keletkezési hátterében leginkább egyedi a két *Actiones*-kötet.<sup>9</sup> Bár más rendek köréből is ismerünk drámagyűjteményeket, amelyek művészi koncepció mentén és nem a pusztán kronológiának engedve rendeznek össze szövegeket (mint pl. a gyulafehérvári gyűjtemény) de ez semmiképpen sem tendencia, különösen nem a ferencesek körében. Ráadásul a címekben határozottan kifejtett poétikai koncepciója, mondhatni, egyedülálló: a két kötet a korszak drámaelméletének megfelelően alkalmazott komédia és tragédia műfaja szerint rendezi össze a szövegeket. A keletkezés idejét tekintve – amellett hogy időrendben, 1773 és 1780 között rendezettek a szövegek – a csíksomlyói ferences színjátszó hagyomány virágkorának végére tehető a két kötet. Az első szövegek a *Liber exhibens actiones parascevicas* kései passzívóival egyidősek, és láthatóan műfaji alapon kerültek külön kötetbe, mert nem passiójátékok. A későbbiekben pedig ez a műfaji szelekció tovább differenciálta a két önálló kötetet: az *Actiones comicae* szövegei az 1773 és 1780 között bemutatott komédiának ítélt, tehát szerencsés végű szövegeket, az *Actiones tragicae* az 1775 és 1780 közötti tragédiákat, azaz szomorúan záruló szövegeket foglalja magába. A legkorábbi és a legkésőbbi szöveg egyaránt az *Actiones comicae* kötetben található (1773 ill. 1780), tehát a kronológiát egyértelműen felülírja a poétikai koncepció.

---

9 Leírásukat l.: MUCKENHAUPT 1999, 112–113, 117–119.

## II. A két kötet egymáshoz való viszonya, az előadások időpontja, alkalma

	Actiones comicae	Actiones tragicae
Ferentzi Vitus: <i>Sennacherib</i>	1. 1773. május 4. kedd	
Ferentzi Vitus: <i>Szent Vitus</i>	2. 1774. május 21. pünkösd szombatja	
Kézdi Gracián: <i>Játék Isten irgalmas és igazságos voltáról</i>		8. 1775. ápr. 14. nagypéntek
Ferentzi Vitus: <i>Divitiae...</i>	3. 1775. jún. 3. pünkösd szombatja	
Kézdi Gracián: <i>Szomorújáték Nábot haláláról</i>		9. 1776. ápr. 23. Szt. Adalbert napja
Ferentzi Vitus: <i>Exaltatio...</i>	4. 1776. máj. 25. pünkösd szombatja	
Borbély Absolon: <i>Színjáték a hívők számára</i>		10. 1777. márc. 28. nagypéntek
Kézdi Gracián: <i>Jekoniás</i> <sup>10</sup>	5. 1777. máj. 18. pünkösd szombatja	
Fülöp Fábián: <i>Eleodora, szülőinek gyilkosa</i>		11. 1778. ápr. 17. nagypéntek
Fülöp Fábián: <i>Numerianus császár és Szent Babylas története</i>		12. 1779. ápr. 2. nagypéntek
Tima Boldizsár: <i>Jeroboám</i>		13. 1780 [márc. 24. nagypéntek?]
Szentes Regináld: <i>Zápolya János és Bebek Imre</i>	6. 1780. máj. 13. pünkösd szombatja	
Szentes Regináld: <i>Rusticus imperans</i>	7. 1780. jún. 13. Szt. Antal napja	

A fenti táblázatban a drámákat címekkel láttuk el (s a továbbiakban is így hivatkozunk rájuk), és az előadások időrendjébe állítottuk a két kötet szövegeit.

<sup>10</sup> A szakirodalom tévesen ezen a címen tartja számon a darabot, de tematikájában nem tartozik a Jekoniás-drámák közé.

Rögtön látható, hogy az *Actiones tragicae* hat drámája közül négyet egyértelműen nagypénteken adtak elő, s azt feltételezzük, hogy az 1780-as előadás is nagypénteki volt. Tima Boldizsár *Jeroboám*-kéziratának első lapján szerepel az 1780-as dátum, s egyéb nem derül ki az előadás időpontjáról. Feltűnő, hogy az 1780-as évből nincs nagypénteki előadás-adatunk, holott a *Jeroboámon* kívül két további bemutatójuk is volt: pümkösd szombatján, május 13-án (Szentés Regináld: *Zápolya János és Bebek Imre*) és szent Antal napján, június 13-án (Szentés Regináld: *Rusticus imperans*) adtak elő színjátékot, mégpedig az *Actiones comicae* Szentés Regináld által írt két utolsó darabját, amelynél későbbi drámaszöveg nem is maradt fenn Csíksomlyóról. Nehezen képzelhető, hogy 1780-ban ne játszottak volna nagypénteken, hiszen az adatok bizonyítják, hogy 1721-től bizonyosan minden nagypénteken játszottak drámát, s a legtöbb szöveg meg is őrződött. A csíksomlyói színjátszás adatolt utolsó éveiben nagypénteken már nem passiójátékot, hanem tanulságos, gyakran moralitás-jellegű, tragikus kimenetelű színjátékot adtak. Azt feltételezzük, hogy 1780-ban a nagypénteki szomorú cselekményű dráma a *Jeroboám* volt. A közvetett bizonyítékok alapján a *Jeroboám* előadását 1780 nagypéntekére, március 24-re tesszük. A *Jeroboám* kéziratának utolsó lapján, a szereposztást követő bejegyzés már az 1781-es évre vonatkozik, amelynek első felében a megrongálódott színházteremben nem tartottak előadást, s nem maradt fenn drámaszöveg sem: *Annus 1781 vacat ob defectum Theatrum*.

Az előadási napot tekintve így az *Actiones tragicae* egyetlen kivétele az 1776. április 23-án, Szent Adalbert napján játszott dráma (Kézdi Gracián: *Szomorújáték Nábot haláláról*). Szent Adalbert (vagy Prágai Adalbert, Svatý Vojtěch) bencés szerzetes (956 k.–997), Prága püspöke, keresztény mártír. Ünnepe a katolikus liturgiában április 23. Magyarországi térítésekor (992–994) ő keresztelte meg Géza fejedelmet és Istvánt, aki Adalbertet választotta az esztergomi főegyházmegye védőszentjének. Szent Adalbert 997. április 23-án szenvedett vértanú-halált. Kultusza Magyarországon a barokk korban újjászületett, de „a kalendáriumi szomszédságában lévő Szent György napja [ápr. 24.] mellett nem tudott kibontakozni.”<sup>11</sup> Csíksomlyón azonban láthatóan élt a kultusza, mert a csíksomlyói és a

11 BALINT 1998, II., 305–307.

szabadkai ferences iskola diákjainak is védőszentje volt.<sup>12</sup> A Jézus előképeként bemutatott Nábót haláláról szóló dráma témája egyébként a vértanúság révén is kapcsolódik Szent Adalbert ünnepéhez.

Az *Actiones comicae* előadásai a komédia műfajának szerencsés végkifejletéből következően más napokhoz kötődnek. A hét dráma közül ötöt pünkösdszombatján játszottak. Csíksomlyón a pünkösdszombat kitüntetett helyének előzménye az 1444-ben IV. Jenő pápától kapott búcsú-engedély, amikor már folyt az első (gótikus) templom építése. A templomot 1448-ban szentelték fel, a főoltár ma is látható, késő-gótikus Mária-szobra az 1510-es években készült, vagyis akkor már bizonyos a csíksomlyói Mária-tisztelet, melynek középpontjában a katolikus hit megtartása állt. A hitet a korban a külső (a török, tatár betörés) és bels (a pogányság, a huszitizmus, majd a protestantizmus) ellenség egyaránt veszélyeztette.<sup>13</sup> A Mária-kultuszt erősítette az 1567 pünkösdszombatján aratott győzelem a csíkiek kiváltságait kurtítani akaró, unitárius János Zsigmond fejedelem csapatai fölött. E diadalt a hagyomány a Mária szobornak tulajdonítja: innen a szobor *csodatévő* mellékeve, ezért tartják a csíksomlyóiak pünkösdszombatját kifejezetten Mária-ünnepnek, s ekkor vette kezdetét a pünkösdszombati csíksomlyói búcsújárás szokása. Ez teszi érthetővé, miért játszottak oly sokszor pünkösdszombatján.

1773. május 4-e Szent Ágoston édesanyjának, Mónikának az ünnepnapja, de valószínűleg nem ez indokolta a nap-választást: 1773-ban május 4. ugyanis keddre esett, melyet nagy valószínűséggel Mária napjának kell tartanunk. A magyar vallásos hagyomány *kedd asszonyaként* Mária édesanyját, Szent Annát azonosította.<sup>14</sup> Szent Annán keresztül pedig ismét a Mária-kultuszhoz jutunk. (Kedd és szombat délután rekreációs nap volt, tehát nem volt tanítás, ezért is volt alkalmas a színi előadásra.)<sup>15</sup> Ugyancsak kedden játszották az *Actiones* korábbi forrásaival és tematikájával végképp szakító Szentes Regináld *Rusticus imperansát*, 1780. június 13-án; ez a nap a ferences Páduai Szent Antal napja, akinek kultuszát a ferences barokk különösen ápolta. Bálint Sándor kiemelte, hogy “a franciskánus

12 PINTÉR 1993, 43.

13 MEDGYESY 2009, 38–43.

14 BÁLINT 1998, II., 458.; *Magyar Katolikus Lexikon* VI., 425.

15 PINTÉR Márta Zsuzsannának köszönjük a rekreációs napokra vonatkozó kiegészítést. A rekreáció oktatásban betöltött szerepéről: GUPCSÓ 2009, CSÖRSZ 2013, CZIBULA 2013.

ihletésű jámborság a hét második napját egészen neki [Szent Antalnak] szenteli”, Csíksomlyónak pedig különösen nagy szerepe volt a barokk kegyességi Szent Antal-kultuszban: “Az ú.n. kilenc keddi ájtatosságnak – tudomásunk szerint – legrégibb bizonyága Csíksomlyóról való, ahol a diákság kezdeményezte. Szokásba jött (1741), hogy Antal névünnepeét megelőző kilenc kedden *labarum* alatt vonultak fel a hegyoldalban épült kápolnába.”<sup>16</sup> (A *labarum* napjainkban a csíksomlyói pünkösdi búcsú egyik fő szimbóluma, 18. századi eredetű, „díszes kelmével bevont, méhkas alakú jelvény”,<sup>17</sup> de mint látjuk, Szent Antal napkor is használták.) A *Rusticus imperans* tárgyat viszont aligha tudnánk akár Szent Anna, akár Szent Antal alakjához kapcsolni; ez az előadás jól jelzi a vallásos, kegyes hagyomány átalakulását.

### III. A két kötet szerzői

A két kötet 13 drámáját hat szerző készítette.

Borbély Absolon József 1746-ban Csíkközmáson született, Borbély Józsefként. 1765. augusztus 15-én öltözött be, 1770. március 15-én szentelték pappá a stefanita rendtartományban. 1777-ben, egyetlen ismert darabjának bemutatójakor, Csíksomlyón a sytanxis és a grammatika tanára (ezt az adatot a *Magyar Katolikus Lexikon I.* nem említi). Házfőnök volt 1784–90 Székelyudvarhelyen, 1792–94 Szászvárosban (Orăștie, Broos), 1801–1803 Mikházán. 1804–1807 között Kolozsvárt házfőnök, ugyanekkor a provincia custosa. 1792–95 között a provincia definitora, 1795–98 között minister provincialis. 1795–97 erdélyi tartományfőnök. 1813-tól haláláig (1817. november 3.) Medgyesen házfőnök.<sup>18</sup>

Ferentzi Vítus József 1745-ben Csíkszentmiklóson született, 1765-ben csatlakozott a ferences rendhez, 1770-ben szentelték pappá. Tanári tevékenysége és a kötetbe másolt drámáinak bemutatása egy periódusra tehető, 1773-tól 1776-ig az alsó nyelvtani osztályt, majd a retorikai és a poétikai osztályt tanította. 1774-től 1776-ig a Mária Társulat praesese is volt. Későbbi pályafutásáról még azt lehet tudni, hogy 1784-87 között Küküllőváron a Bethlen család házikáplárjaként, majd 1795-től, haláláig, 1797-ig a tordai rendház gárdiánjaként működött.<sup>19</sup> Csupán azt a négy drámát ismerjük tőle, amely az *Actiones comicae* kötetben fennmaradt, sőt az ő első drámája nyitja a gyűjteményt.

16 BÁLINT 1998, II., 458.

17 *Magyar Katolikus Lexikon* VII., 590.

18 PINTÉR 1993, 133.; *Magyar Katolikus Lexikon* I., 932.

19 ALSZEGHY–SZLÁVIK 1913, 9–10.; PINTÉR 1993, 134.



Fülöp Fábián János 1745-ben Gyergyószentmiklóson született, Fülöp Jánosként. A stefanita rendtartományban öltözött be 1765. augusztus 12-én, ugyanott szentelték pappá 1779. március 15-én. Filozófiai lector, 1777-ben az alsó, 1778–79-ben (kötetbeli drámái előadásakor) már a középső és a felső grammatikai osztály tanára volt. 1781–1794 között báró Henter Antal házikáplánja a Maros megyei Szentdemeteren (Dumitrești, Mettersdorf). 1795–96-ban Székelyudvarhelyen gvárdián, 1807–1808-ban az ugyancsak Maros megyei Gyalakután (Fântânele, Gielekonten) gróf Lázár János udvari káplánja volt. 1812. április 12-én halt meg Mikházán.<sup>20</sup>

Kézdi Gracián István ugyancsak termékeny drámaszerzőnek bizonyult, ő is négy drámát jegyez, de ebből csak egyet tartalmaz az *Actiones comicae* kötet, kettőt az *Actiones tragicae* kötet, egyet pedig a *Liber exhibens actiones parascevicas*. Gyergyószentmiklóson született 1746-ban; ő is, mint Ferentzi 1765-től csatlakozik a ferencesekhez, és ugyanakkor szentelték pappá, mikor Ferentzit. 1774–76 között a szintaxistákat és a grammatistákat tanította, és 1776-tól 1778-ig tanított retorikát és poétikát. Későbbi pályafutása is sokban hasonlít Ferentziéhez: házi káplán volt 1779–1783 között gróf Lázár Jánosnál, Gyalakután, ahol igen eredményes hittérítői munkát folytatott, a közösség lakóinak fele áttért. Később 1813–1814-ben Kelemenelkén báró Henter Antal családjánál dolgozott. Működött lelkészként 1784–1788 és 1793–94 között Magyarzákodon, 1798-ban Málnáson, 1801–1806 között Kidén. 1802–1803-ban majd 1810–1813 között a gyulafehérvári rendház gvárdiánja volt, ez utóbbi három évben a provincia definitora is, és ugyancsak két alkalommal, 1778–1779 és 1807–1810 között Désen házfőnök. 1816-ban halt meg, ekkor Tordaaknán töltötte be az adminisztrátori hivatalt.<sup>21</sup>

Szentes Regináld Antal 1747-ben Csíkmádéfalván született, 1766-ban öltözött be ferencesnek, 1771-ben szentelték pappá, filozófiai lector lett, majd 1780–81-ben a retorikai és a poétikai osztályt tanította Csíksomlyón, ezidőben a Mária Társulat praesese, a szeminárium vice-régense is volt, és ekkorra datálható az a két dráma is, amely az ő tevékenységéhez köthető. További munkásságát nem ismerjük, de tudható, hogy 1796-ban Székelyudvarhelyen hunyt el.<sup>22</sup>

Tima Boldizsár Ferenc 1749-ben, Kászonújfalun született. 1768. április 19-én

20 PINTÉR 1993, 135.; Fülöp Fábiánról a *Magyar Katolikus Lexikon* nem tud.

21 ALSZEGHY–SZLÁVIK 1913, 10.; PINTÉR 1993, 135.

22 ALSZEGHY–SZLÁVIK 1913, 10–11.; PINTÉR 1993, 137–138.

öltözött be, majd 1773. október 16-án szentelték pappá a stefanita provinciában. Csíksomlyón 1778-ban az alsó, 1779–82 között a közép és felső nyelvtani osztály tanára és a szeminárium vice-régrese. 1783-ban a retorikai és a poétikai osztályokban tanít. 1785–92, 1795–98 között a dési rendház gvardiánja. 1801–1805 között Marosvásárhelyen házfőnök, a provincia consultora, majd haláláig (Mikháza, 1814. február 20.) a novíciusok mestere.<sup>23</sup>

A rövid biográfiákból is levonható némi általánosítás a csíksomlyói drámaíró-tanárok karrierjét és rendi szerepét illetően: erdélyi születésűek voltak, 19–20 évesen léptek a rendbe, 24–25 évesen szentelték pappá őket, majd néhány év múlva kezdtek tanítani a gimnáziumban, előbb a fiatalabb generációt, majd az idősebbeket. Az is megfigyelhető tanári gyakorlatukban, hogy a tanított évfolyamot két tanéven keresztül is tanították, azaz a parvából a grammaticába lépőket vagy a syntaxisból a rhetoricát és poesist tanulókat. Általában azonban csak két évet voltak egy osztállyal, így a gimnáziumi tananyagot a tanulók minimum két tanárnál hallgatták.<sup>24</sup> A tanári gyakorlat mellett ketten töltötték be a Mária Társulat vezetőjének szerepét is, sőt Szent Regináld és Tima Boldizsár a szeminárium vice-régrese is volt.

Az életrajzokból nyomon követhető a tanítási gyakorlat utáni pályafutásuk is: nemesi családok mellett láttak el kápláni feladatokat, majd pályájuk végén más rendházakban töltöttek be vezető tisztségeket. Úgy tűnik tehát, hogy a tanári pálya inkább a fiatal papi karrierlehetőségek között bizonyult érvényes modellnek, és jó alapul szolgáltak ezek az évek ahhoz, hogy a tanárként kezdő rendtagok később egzisztenciális biztonságot hozó életpályát fussanak be, ill. a rend közép színű vezetésébe kapcsolódjanak be.

---

23 PINTÉR 1993, 138. Tima Boldizsárról a *Magyar Katolikus Lexikon* nem tud.

24 BÁNDI 1896, 276.

#### IV. A két kötet nyelvi, prozódiai és műfaji sajátosságai

Az *Actiones comicae* kötet szövegeinek sajátosságai igen különösek, s nemcsak poétikai, hanem nyelvi és műfaji szempontból is: a darabok erősen eklektikus képet mutatnak. Először is a komédia fogalmának értelmezésében látunk érdekes polifóniát. Az első hat dráma csupán a végkifejlet értelmezése alapján tekinthető a hagyományos értelemben komédiának: mindegyik a megtérés ill. a bűn és bűnhődés szempontjából tekintve pozitív végkifejletű. Az első öt dráma az iskolai színjátszás azon vonulatába illeszkedik, amely az Ószövetségből ill. az Ószövetség idejéből elevenít fel történelmi eseményeket, amelyek egy adott uralkodó működéséhez, hatalomra kerüléséhez ill. bukásához kapcsolódnak (mint a *Sennacherib*, az *Exaltatio* és a *Jekoniásként* emlegetett, valójában Joachim megszabadulásáról szóló darab), vagy exemplum-jelleggel építik fel a drámai akciót (mint a Szent Vitusról szóló és a *Divitiae*...). Tematikájuktól függetlenül két esetben a szerző maga tragico-comoediaként jelöli meg műve műfaját: a *Sennacherib* és a Szent Vitusról szóló dráma esetében. A 18. század modernebb tendenciáit képviseli a Zápolya János és Bebek Imre magyar történelmi témáját feldolgozó szöveg. Ezekben a drámákban a végkifejletben helyre álló erkölcsi világrend mint pozitív végkicsengés mutatja a korszak komédia-fogalmának poétikai érvényesülését, és a tragédiáktól való elkülönülését. Egyébként a komédia mind témájában, mind a szereplők társadalmi rangja tekintetében, mind az ebből következő nyelvi rétegek megjelenítésében megegyezik a tragédiák jellemzőivel. A modern értelemben vett komédiát, amely a 18. század második felében felekezeti és rendi hovatartozásra tekintet nélkül teret hódít, az utolsó, hagyományosan *Rusticus imperans* címen emlegetett vígjáték-fordítás reprezentálja. Ez a szöveg így alapvetően más műfaji, poétikai sajátosságokat hordoz, mint a két gyűjtemény korábbi 12 szövege.

Ha mindezt műfaji meghatározásként fordítjuk le, akkor a késő középkori poétika tudományán alapuló oktatási koncepcióhoz jutunk, amely nem az arisztotelészi előadás- vagy beszédmód, hanem a cselekmény folyama, tehát a végkifejlet alapján határozza meg az irodalmi műveket. A középkori hagyományok poétikai követése mellett a prozódiai sajátosságok éppen a modernizáció folymatát mutatják: a verses forma elhagyása épp az *Actiones* kötetekben érhető tetten: az *Actiones tragicae* első, 1775-ös drámájában próza és vers váltakozik, a váltásokat nem tudjuk indokolni. Az 1776-ossal kezdve a többi

öt darab azonban szigorúan prózaformában készült – látványos tehát a szakítás a csíksomlyói formahagyománnyal. Néhány esetben bizonytalan, hogy a prózai szöveg versesre vált-e, mert az írásképből nem különül el, máskor viszont ez egyértelműen eldönthető: ilyenkor kórus vagy énekbetét következett. Érdekes, hogy a jelzett, a prózától elkülönített énekek már nem a *Liber exhibens actiones parascevicas* passióiban feltűnő egyházi, vallásos népénekek, amelyek legtöbbje Kájoni János gyűjteményében megtalálható; ezek az újabb dalok ismeretlenek az egyházzene kutatói számára.

Hasonlóan egyfajta átmenetiséget mutat az *Actiones comicae*-kötet nyelvi és prozódiai sajátosságokban is: szövegei, a passióktól eltérően, alapvetően prózában íródtak. A kórusokban ill. a prólógusokban és az epilógusokban tűnik fel csupán a verses forma. Kivételt jelent azonban a Szent Vitusról szóló darab, amely alapvetően prózában íródott, de viszonylag gyakran ingadozik a szöveg a vers és a próza határán, azaz néhány sor erejéig ritmikus prózában ill. hangsúlyos, két vagy négyütemű tizenkettesekben szólalnak meg a szereplők.

A nyelviség kérdése ugyancsak az *Actiones comicae* esetében mutatja az átmenetiség/átalakulás folyamatát: míg az *Actiones tragicarum* szövegei teljességgel magyar nyelvűek, addig a másik gyűjtemény fokozatosan tér át a latinról a magyarra.

Az első dráma, amelyre *Sennacherib* címmel hivatkozunk, kétnyelvű, latin és magyar, még hozzá a latin nyelv primátusa elvitathatatlan: csak a prólógus és az epilógus magyar nyelvű, valamint minden scena, azaz jelenet előtt magyar nyelvű prólógus foglalja össze a jelenet történéseit.

A *Szent Vitus* szintén kétnyelvű, de itt a magyar nyelv kerül előtérbe: három scena és egy chorus kivételével a szöveg magyar. Különösen a chorus nyelvi váltása érdekes, mivel a két első felvonást magyar chorus zárja, és csak a harmadikban váltja ezt latin nyelvű zárlat, majd a negyedik felvonás után magyar epilógus vonja le a tanulságokat.

Nyelvi megoldásait tekintve a *Divitiae* alapvetően magyar nyelvű, de több jelenete teljesen latinul íródott: az 1. felvonás 2. jelenete, a 2. felvonás 1. jelenete, a 3. felvonás 1. jelenete és a 4. felvonás 1. jelenete, azaz minden felvonásban 1–1 jelenet.

A negyedik drámaszövegtől az *Actiones comicae* darabjai magyar nyelvűek, olyannyira, hogy az ötödik darabban még a rendezői utasítások egy része is magyar nyelven íródott, ami rendkívül ritka ebben az időszakban.

Tehát egy köteten belül, nyolc év drámatermésén keresztül látjuk az átalakulást, amelynek folyamán az iskolai színjátszás fokozatosan vált a latinról anyanyelvűre: előbb csak éppen számol a latinul nem tudó nézőkkel, és csak a paratextusokban használja a tanuló ifjúság és a közönség közös nyelvét, a magyart, majd egyre inkább a latin nyelv gyakorlása helyett ez a közös nevező, az anyanyelv kapcsolja össze a játszókat és a nézőket.

Az *Actiones tragicæ* a komédia-kötethez képest is továbblép: latinul csupán a szerzői instrukciók és a címet magyarázó idézetek, mottók olvashatók, ezen túl minden szöveg magyarul hangzik fel.

A kötet teljes címe is a tragédiára utal (a szerencsétlen végkifejleten alapuló műfajmeghatározás szerint): eszerint a cselekmény alapját Krisztus halála illetve az evangéliumok és más szent szövegekben leírt, szomorú misztériumok adják, a zárlatban pedig az isteni igazságszolgáltatás és kegyelem példáit látjuk.<sup>25</sup> Ezt az osztályozást követi erősen egyszerűsítve az *Actiones tragicæ* is, azaz rosszul végződő történeteket mutat be drámai formában, szerencsétlen sorsú, vétkes szereplőkkel.<sup>26</sup> Ez a tragédiákban alapvetően kétféleképpen valósul meg: vagy a jók gonoszok által okozott szenvedése és halála áll a darab középpontjában, és a jók bukását hozza a tragikus zárlat (amely többnyire a rosszak bűnhődésével párosul, de a hangsúly a pozitív szereplők szenvedésére kerül); vagy a gonosz szereplők bűnbánatával ér véget a darab, de ez a bűnbánat a dráma világában túl későn következik be, és itt az időtényező a legfontosabb, mert a kései megtérés már nem vezethet megbocsátáshoz, a következménye büntetés, bűnhődés. Ugyancsak fontos tragédiai sajátosság, hogy a szereplők magasrangúak, és többnyire királyi udvarban, uralkodói környezetben játszódik a drámai akció. E darabok láthatóan hasonlítanak a középkori értelemben vett tragédia sajátosságaihoz, hiszen a bűnösök megtérnek, de az elkövetett bűn következményeként megjelenő bűnhődés miatt mégiscsak tragédiaként kezelik a szövegeket a gyűjtemény szerzői.

A tragédiák tematikája alapján két csoportra – három történeti tárgyú és három moralitást idéző, tanulságos hétköznapi történetre – osztható a kötet: (1) A történeti tárgyúak királyi, előkelő szereplői megfelelnek a tragédia

---

25 *“Actiones tragicæ sanctissimam Domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mysteria lamentabiles casus in ea signatos, Divinaeque Justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes.”* MUCKENHAUPT 1999, 112.

26 A műfajértelmezésről l. még: ALSZEGHY-SZLÁVIK 1913, 34–36.

középkori és humanista értelmezésének. (2) A hétköznapi szereplőkkel bemutatott hétköznapi cselekmény azonban nem teljesíti a középkori követelményt, miközben erősen tovább viszi a passióskötet moralitás-hagyományát, de két fontos kihagyással: nem jeleníti meg, még utalásszerűen sem, a szenvedéstörténetet, és nem hoz színre allegorikus alakot. (Ez alól vannak kivételek, az allegorikus réteg olykor érzékelhető, különösen az istentelen gazdagról szóló 1777-es nagypénteki drámában, ahol a *Legatus* egyszerre valószínű és – a halál következtén – allegorikus figura.)

A két *Actiones*-kötet a rendkívül gazdag, 18. századi csíksomlyói dráma és színjátszó hagyomány utolsó virágzó évtizedét, egyszersmind átalakulását illetve elhalását dokumentálja. A kötetek anyagát a *Ferences iskola-drámák* kritikai kiadásának ötödik kötetében jelentetjük meg (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 6/5.). Tanulmányunk egyben indoklás is arra vonatkozóan, hogy az előző gyűjtemény, a *Liber exhibens actiones parascévicas* anyagának (részben, az 1721–1751 közötti periódusban) időrendi közlési módját elvetjük; a két külön *Actiones*-kötet szövegeinek közreadásakor kronológia helyett a szerzői koncepciót és poétikai rendet követjük, erősebb és organikusabb kötetkompozíciós elvként tételezve ezt.

### ***Actiones comicae* and *Actiones tragicae*: the last dramas of the final period of Csíksomlyó theatre**

Following the volume of *Liber exhibens* containing 48 passion plays of 1721–1774, two other volumes were copied in the monastery of Csíksomlyó between 1773–1780: *Actiones comicae* and *Actiones tragicae*. The 13 dramas of the two volumes show the tendency of gradually leaving behind the older tradition of religious dramas, devotional genres, and Latinism. The title of the volumes refer to the medieval notion of comedy and tragedy, i.e., a plot with a happy or tragic ending. Still, one can find some special concept of tragic or comic plots. The performances kept the tradition: most tragedies were performed on Good Friday following the passion play tradition, and the comedies were performed on much happier occasions, like Whit Saturday. The last two comedies belong to the European style comedy already popular in Hungarian school theatre.

## AZ *EPHEMERIDES BUDENSES* SZEREPE A MAGYAR DRÁMATÖRTÉNETBEN<sup>1</sup>

Az *Ephemerides Budenses* 1790–1793 között jelent meg Budán. A latin nyelvű, hetente kétszer publikált újság első szerkesztője Tertina Mihály volt,<sup>2</sup> akit 1790 végén váltott ebbéli tevékenységében Spienberg Pál ügyvéd, az újság végleges szerkesztője.<sup>3</sup> Az *Ephemerides* magyarországi drámatörténetben játszott szerepét egy latin nyelvű kiáltvány alapozta meg, mely először az *Ephemerides* 1792.10.29. számának appendixeként jelent meg, *Monita de Lingua et theatro hungarico stabiliendo* címen.<sup>4</sup> A kiáltvány nemcsak az 1790-es években váltott ki élénk visszhangot, de még a reformkorban is fontosnak, bizonyos szempontból aktuálisnak tartották, amit a *Honművész*, 1837.12.22. számában megjelent magyar fordítása mutat. A későbbiek során erre a magyar fordításra hivatkozik a színháztörténeti szakirodalom jelentős része.<sup>5</sup>

Ez a kiáltvány ugyanakkor nemcsak recepciótörténeti sikerhez, hanem egyszersmind recepciótörténeti egyszerűsödéshez is vezetett. Mint azt az *Ephemerides* magyar nyelvi kulturális vonatkozásait feltáró, Szilágyi Mártonnal társszerzős összefoglaló tanulmányban<sup>6</sup> már részletesen bemutattuk, a magyar fordítást használó későbbi recepció egyrészt nem vizsgálta az *Ephemerides*-ben megjelent, a kiáltvány kontextusát jelentő színházi tudósításokat és a magyar drámairodalommal kapcsolatos recenziókat és kezdeményezéseket, másrészt a kiáltványon belül is csupán a három oldalas szöveg utolsó előtti, 6–7 soros bekezdésében felvetett javaslatot említette és emelte ki elsősorban. Ezáltal a kiáltvány üzenete leegyszerűsödött Spienberg fel szólítására, miszerint a magyar színjátszó társulat megmentése érdekében

1 A szerző kutatómunkáját az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatta.

2 Életművének részletes ismertetése: TÓTH 2011 és TÓTH 2013a.

3 Spienberg-ről összefoglaló tanulmány: BALOGH 2007, 15–44.

4 *Ephemerides Budenses* (továbbiakban: EB) 1792.10.29. Appendix. Oldalszám nélkül.

5 KÓKAY 1979, 158–166.; KERÉNYI 1990, 100.; KERÉNYI 2002, 90–150. A szöveg részletes elemzésére l. még BAYER 1887, 135–137.

6 BALOGH – SZILÁGYI 2005, 23–69; BALOGH – SZILÁGYI 2013, 439–479.

minden nemes és honorácior adakozzon mindössze egy rhénes forintot, ezzel egy éven belül 400 000 forintnyi tőke fog összegyűlni alapítványként a színtársulat javára.<sup>7</sup>

Az *Ephemerides* dráma- és színháztörténeti programja azonban ennél a praktikus felvetésnél sokkal bonyolultabb és sokrétűbb: legalább négy szinten mozog. Egyrészt a magyar színház ügyét belehelyezi egy tágabb nyelvfejlesztési programba, ennek egyik lehetséges intézményesülési formájaként tekint rá. Másfelől nyomon követi magának az intézménnyé válásnak a nehézségeit. Harmadrészt az *Ephemerides* hangsúlyozza a magyar nyelvű drámairodalom terjedelmi és esztétikai jellegű fejlesztésének szükségességét, ennek kapcsán szerepet vállal a magyar nyelvű drámairodalom bibliográfiájának összeállításában és a készülő szövegek, esetleg fordítások publikálásában is. Negyedrészt olvashatunk a színjátszás technikájának, módszereinek alakulásáról, sajátos jellegű színi tudósítások, rövid hírek keretében. A fent említett tanulmányban az első két kontextust már alaposan feltártuk, ezért ezek kapcsán itt csak a kutatás legfontosabb eredményeit fogom felidézni. Jelen tanulmányban a harmadik és negyedik, ezidáig kevésbé vizsgált kontextust kívánom részletesen bemutatni és értelmezni.

A színház ügyének nyelvfejlesztő programba<sup>8</sup> ágyazottságát legszemléletesebben a már említett *Monita* kiáltvány teljes gondolatmenete mutatja. A kiáltvány felvezetése a színház edukatív funkcióját, pozitív morális hatását emeli ki példák sorával, majd ezt a funkciót nyelvpedagógiai síkra transzformálja, megtoldva az egyetemes európai kulturális normához való igazodás imperatívuszával: „Hogy a színjátszás mennyit jelent abban, hogy valamely nyelv a nép körében elterjedjék, és emiatt mennyire művelik és gyarapítják, régi és mai kultúrnemzetek példái meggyőzhetnek minket.”<sup>9</sup>

---

7 „Non est adeo arduum, et difficile, si II. Comitatus, Districtus separatas portas habentes, tum Magistratus L.R. Civitatum velint, utile hoc institutum erigere: Si in Hungaria quivis nobilis, honoratior in urbibus, oppidis ac pagis, et alii etiam sua via requisiti tantum unum Rfl. singuli contulerint, intra annum facile 400 millium summa colligetur, e cuius annuis redditibus theatro Pestini erecto tam societas theatralis ali, quam et erudita formari potest.” EB 1792.10.29. Appendix, oldalszám nélkül. Az EB-részletek valamennyi tanulmányban szereplő fordítását Balogh Piroska készítette.

8 A program részleteiről l. BALOGH 2015a, 207–219.; BALOGH 2015b, 166–189.

9 „Quantum theatrorum usus valeat ad id, ut idioma quoddam familiarius in populo sit, et quantum per ea excolatur, et locupletetur, vetera, et hodierna culturarum nationum exempla evincunt.” EB 1792.10.29. Appendix, oldalszám nélkül.



A következő bekezdés ilyenformán már a magyar nyelv művelés apológiája lett, melyben a magyar nyelv ügye mint a tudományos fejlődésnek, a nemzeti létnek, a művészeteknek, az iparnak és a kereskedelem virágzásának létfeltételeként határozatlik meg. Ezt követően egy országos hatókörű nyelv művelő program lépéseit taglalja a szöveg, mely szerint a nem magyar ajkú falvakban, városokban magyarul tudó dajkákra, szolgákra, szolgálókra kell bízni közhatalmúlag a kisgyermeket, így ezek a kölcsönös kommunikáció révén megtanulnak magyarul, továbbá a magyar nyelv használatát be kell vezetni a megye- és országgyűléseken, az adminisztrációban és az igazságszolgáltatásban, végül fontos feladat magyar nyelvű színházak, nyelv művelő társaságok létrehozása.<sup>10</sup> Majd számot vetve e program hatásával, esetleges tiltakozással a nem magyar anyanyelvű országlakók részéről, zárul a programnyilatkozat, és a fent idézett, egyforintos adakozásra való felhívás csupán mint adalék kapcsolódik<sup>11</sup> a fenti széleskörű változásokhoz. A felhívás epilógusa a magyar nyelv ügyén keresztül immár a színház ügyével azonosítja a nemzet jövőképe alakulását, s a szerző felszólítja a haza polgárait („quemvis Patriae civem”), hogy a magyar színjátszás megmentésével vigyenek végbe egy, a közjó pártolásáról híres angolokhoz is illő tettet. Érdemes megjegyezni, hogy amikor az *Ephemerides* megszűnése már elkerülhetetlen volt, Spielenberg még egyszer közölte programnyilatkozatának rövidített változatát,<sup>12</sup> elhagyva a színháztörténeti bevezetőt, megtoldva azonban a magyar színtársulat rövid bemutatásával, a közvetlen teendők felvázolásával, valamint annak indoklásával, miért kénytelen feladni szerkesztői munkáját.

A második kontextus abból a híryanagból táru fel, amely a Kelemen-féle színtársulat állapotával és problémáival foglalkozó tudósításokból áll. A magyar színjátszó társulat megszervezése előtt az újság a német színházról úgy adott hírt, mint egyfajta szórakozási lehetőségről.<sup>13</sup> Azonban bizonyos kassai magyar nyelvű tánc- és színi multságokra szóló meghívókra hivatkozva, néhány hét múlva már megfogalmazza a szerkesztő a magyar nyelvű

---

10 Ez az elképzelés megfelel a nyelvterjesztés azon programjának, amelyet az 1810-es években – szembeállítva a „cultura intensiva” öntökéletesítő folyamatával – „cultura extensiva”-ként határozta meg; bővebben l. VÖLGYESI 2002, 55–56.

11 – „id unice adferemus...” EB 1792.10.29. Appendix, oldalszám nélkül.

12 EB 1793.02.20. Appendix, 107–112.

13 EB 1790.04.16., 33.

színjátszás igényét.<sup>14</sup> A színjáték a következő hónapokban éppen csak említésre méltó szórakoztató eseményből az *Ephemerides* olvasóinak szeme előtt nemzeti ünneppé, triumfussá transzformálódott, és a Kelemen-társulat első előadásának leírásában teljesedett ki, mely szerint ez az ünnepi nap arany tintával jegyzendő be a hazai krónikákba.<sup>15</sup> Amikor azonban 1790 decemberében válságos helyzetbe került a magyar színtársulat, az erről tudósító, elkeseredett cikkben<sup>16</sup> a színház már olyan sokfunkciójú intézményként jelent meg, amely a hagyományos mecénatúra segítségével nem, vagy csak nehezen lenne fenntartható. A szöveg hangsúlyozta, hogy történtek kísérletek a Helytartótanács támogatásának megnyerésére, azaz a magyar színjátszás hivatalos státuszának elnyerésére. Ez utóbbi akadályait azonban, indirekt módon, ugyane számnak egy másik híradása jelezte, hogy tudniillik a Pestre látogató Coburg herceg tiszteletére német nyelvű színielőadást tartottak<sup>17</sup> – ami azt mutatja, hogy például a protokolláris-propagandisztikus funkciót a magyar színjátszás meg aligha tudja betölteni. Néhány hónappal később egy hosszabb szöveg<sup>18</sup> szerint nem a hivatalos fórumok (Helytartótanács, uralkodó) ellenállása, hanem a kiegyensúlyozatlan pénzügyi háttér és a német színház konkurenciája a legfőbb akadály. Ezt követően a nádor jóindulata, amelynek köszönhetően a Coburg-hercegek immár a magyar színtársulat előadását is meglátogatják,<sup>19</sup> és az anyagi alapok megteremtésének kísérlete, amelybe a főrangú mecénások mellett már a megyéket is megpróbálják bevonni,<sup>20</sup> újabb reménytelen fordulatot jelentett. Ezt követték a próbának is beillő akadályok, bonyodalmak,<sup>21</sup> amelyek már-már mélypontra viszik a történetet. Olyannyira, hogy a kolozsvári magyar színház alapításáról csak

14 „Illucescet etiam, ut sperare haud vane licet, illucescet, inquam, brevi dies illa, qua non solum Cassoviensis; verum etiam Budensis, Pesthiensis, Psoniensis, Temessiensis, et si quae adhuc in Hungaria exstant, Theatrales Scenae non alio quam Hungarico sermone resonare audientur, neque ad has peregrinis Idiomatibus vel Comiciis aditus amplius unquam patebit!” EB 1790.05.11., 118.

15 EB 1790.10.25., 537–538.

16 EB 1790.12.31., 694.

17 EB 1790.12.31., 689.

18 EB 1791.02.11., 94–95.

19 EB 1792.07.12., 391.

20 EB 1792.07.19., 405–406. A vármegyék színházügyi adakozásának történeti körülményeiről l. KERÉNYI 2002, 90–98.

21 EB 1792.10.01., 509.; 1792.10.18., 529.; 1792.11.12., 553.

egyetlen letargikus mondat tudósított.<sup>22</sup> A szöveget itt már láthatóan nem a mindenfajta, magyar nyelvet és irodalmat szolgáló intézmény létrejötte fölött érzett eufória alakította, mint 1790-ben, a kassai magyar meghívókról szóló tudósításban, hanem az a fölött érzett elkeseredés, hogy a körvonalazódó program, amely színházügyben Pest-Buda centrum-helyzetére alapozódott, nem valósítható meg. Ám ez a történet, legalábbis ahogyan az *Ephemerides* szövegében kibontakozik, mégsem illeszkedik a kulturális bukás-narratívák sorába. Az 1793-as esztendő első napjaiban újabb reménykeltő hírek érkeztek a színtársulat helyzetéről: a színészek most telt ház előtt játszanak, ráadásul a nádor jelenlétében.<sup>23</sup> Sikerekről számolt be egy január végi tudósítás is, amely a pesti német színházról és annak műsoráról is méltatóan szól, félretéve a két színtársulat közötti konkurenciát és egyéb súrlódásokat.<sup>24</sup> Néhány héttel később pedig arról értesült a korabeli olvasó, hogy Pest város magisztrátusánál már lépések történtek az állandó színház telekügyét illetően.<sup>25</sup> Ezen textusok átértelmezik az 1792.10.29-i Spielenberg-felhívás ismételt megjelentetésének<sup>26</sup> gesztusát. Ha kiragadva olvassuk ezt, hajlanánk arra, hogy egyfajta heroikus, egyben hiábavaló egyéni-szerkesztői búcsúgesztusként értsük. Strukturális szempontból vizsgálva azonban ezt a szöveget, feltűnnek az 1792-es Spielenberg-felhíváshoz viszonyított, komoly eltérések is. A felhívás hangsúlyai az általános nyelvművelő programról áthelyeződtek a konkrét lehetőségre, azaz a pest-budai magyar színházalapításra, döntően pragmatikus, informatív argumentációval. Erre vall a magyar színtársulat bevételeit szám szerint ismertető részlet, a színtársulat tisztségviselőinek bemutatása, a megyei gyűjtésről szerzett információk, és – közvetve – a teoretikus, átfogó program háttérbe szorítása a közvetlen teendők ismertetése érdekében. Ez éppen nem a Spielenberg-program potencialitásának felszámolása, hanem annak jele, hogy egyrészt a program megvalósulóban van, másrészt többek elfogadták (legalábbis részben), és támogatják – vagyis privát tervezetből másoktól is vállalt kezdeményezés lett. Ekkor már korántsem csupán Spielenbergnek és néhány segítőjének vállalkozásáról van szó, hanem a folyóirat szövegei mögött szélesebb kulturális nyilvánosság állhatott, s nemcsak befogadó, de alakító hatással is.<sup>27</sup>

22 EB 1792.11.12., 553.

23 EB 1793.01.07., 4–5.

24 EB 1793.01.24., 49–50.

25 EB 1793.02.04., 80.

26 EB 1793.02.20., 107–112.

27 Mindez egybevág a tágabb köztörténeti-színháztörténeti folyamatokkal is; erről l. KERÉNYI 2002, 90–150.

A harmadik kontextushoz kapcsolódó szövegek többségükben a Kelemen-társulat 1791–92-es válságkorszakában jelentek meg, ugyanis, ha már színházi hírek nem voltak, az *Ephemerides* szövegei (átvállalva némiképp a népszerűsítő funkciót is) a magyar nyelvű drámairodalom ismertetésébe, elemzésébe fogtak. Ennek hasznára és ízére ráérezve, amikor 1792. áprilisában újrászerveződni látszik a színjátszó társulat, a Protasevicset és a színészeket bemutató híradás végén ott olvasható a felhívás:

“A Haza azt reméli azon íróktól, akiknek ezen műfajhoz tehetsége van, hogy mind drámák fordításával, mind pedig eredeti drámák írásával ne késlekedjenek tovább. De erről majd többet mondok legközelebb – előbb arra fordítjuk figyelmünket, hogy a már kiadott vagy kéziratban meglevő magyar vagy épp most magyarra fordított drámák jegyzékét közöljük.”<sup>28</sup>

Az *Ephemerides* tehát programszerűen kívánta feltárni és ismertetni a már meglevő és a születőben lévő magyar nyelvű drámairodalmat, különös tekintettel az eredeti művekre. A továbbiakban hosszabb listák jelentek meg az *Ephemerides* lapjain, amelyek a már megjelent magyar nyelvű drámákat és drámafordításokat közölték, és felvetették további drámák publikálásának fontosságát.<sup>29</sup> Ezek a megnyilatkozások olyan koncepciót körvonalaztak (még ha ez teljes egészében kifejtetlen maradt is), miszerint: 1. a magyar nyelvű drámák és fordítások összegyűjtendők, 2. a magyar színtársulat ezeket adja elő, ezáltal tegye őket ismertté, divatossá, 3. az e módon ismertté váló szövegek publikáltassanak, terjesztésüket nagyban segíteni fogja előzetes színházi sikerük – ezzel tehát az egész ország területét lefedő nyelv- és irodalomfejlesztő program valósulhatna meg, így kapcsolódva vissza az egyes számú, legtágasabb kontextushoz. Hogy a 3. pontban rejlő feltételezés nem volt irreális, azt jelzi az *Ephemerides* híryanagya is, amely ismertebb, divatos operaáriák nyomtatott változatának áráról, fellelhetőségéről is informált – azaz egy sikeres pest-budai előadásnak valóban lehetett szélesebb körű piaci sikere is.<sup>30</sup> Az *Ephemerides* későbbi színházi tudósításai szövegszerűen összekapcsolódtak a színre vitt drámák rövid

---

28 „Sperare etiam potest Patria ab iis Scriptoribus, quibus ingenium pro hoc genere obtigit, ut tam in vertendis drammatibus quam in originalibus elaborandis nihil a se desiderari patiantur. Sed de hoc plura proxime; intendimus enim et iam editorum et in manuscriptis adhuc haerentium, tum eorum, quae in hungaricum idioma verti expediret, drammatum elenchum proferre.” EB 1792.04.30., 234–235.

29 EB 1792.05.10., 260.

30 EB 1792.03.01., 112. Nasolini- és Mozart-áriák kapcsán.

ismertetésével.<sup>31</sup> E drámarecenziókban a dramaturgiai szabályok betartása és a színrevitel lehetőségeinek szempontjai alkották az értékítélet alapját, tehát a harmadik kontextushoz szorosan kapcsolódtak az írott drámaszövegek értékelési szempontjai.<sup>32</sup> Egy magyar drámagyűjtemény terve is realizálódni látszott: a lap közzétette Endrődy Jánosnak, a pesti piarista gimnázium magyar nyelv és irodalom tanárának<sup>33</sup> felhívását arról, hogy az elkészült magyar nyelvű drámákat és fordításokat küldjék el neki, valamint – elkerülendő az esetleges átfedéseket – értesítsék a tervbe vett vagy éppen készülő drámákról és fordításokról.<sup>34</sup> A drámák publikálására is lehetőség nyílik az általa szerkesztett *Magyar Játékszín* sorozat révén, melynek indulásáról<sup>35</sup> éppúgy hírt adott az *Ephemerides*, mint az egyes kötetekről.<sup>36</sup> Kiemelték a tudósítások, hogy a kötetek ára mérsékelte,<sup>37</sup> és negyedévente, a pesti vásárookra időzítve szeretnék megjelentetni,<sup>38</sup> azonban a szerzőknek csak a postaköltséget tudják téríteni.<sup>39</sup> Az *Ephemerides* azzal is támogatni kívánta a kezdeményezést, hogy vállalta a drámák szerzőinek és címeinek közzétételét, nehogy többen ugyanazon a fordításon vagy témán dolgozzanak párhuzamosan.<sup>40</sup> A vállalásnak a folyóirat eleget is tett, amikor 1792 végén közölte az ismertté vált, kéziratban lévő drámák jegyzékét (épp az I. 1. fejezetben tárgyalt, programadó *Appendix*hez csatolva),<sup>41</sup> majd, rá két hónapra a nyomtatott magyar drámák részletes bibliográfiáját adta.<sup>42</sup> Ez utóbbi bibliográfia sajátossága, hogy három német nyelvű, de magyar történelmi tematikájú dráma részletes recenziójával zárult. A többszemponút, korabeli drámaesztétikai kérdésfeltevéseket is

31 Pl. EB 1792.06.21., 338–339. Ennek a cikknek a szövegét közölte: KERÉNYI 2000, 15–16.

32 Pl. Az *Arany perecek* dramatizált változata kapcsán, EB 1792.06.21., 338–339.

33 Endrődyről l. PERÉNYI 1899; MÁLYUSZNÉ 1980, 479–496.; ENYEDI 1983, 489–494.

34 EB 1792.08.06., 444.

35 EB 1792.08.06., 444., „Id una necessarium erit, ut qui praeter hic memoranda quaedam aut in scriniis habent, aut vertenda designarunt, Eidem periodici theatralis operis Auctori insinuent, ut ita per ephemerides has, et hungaricas ad cunctorum notitiam amphibologiarum evitandarum caussa perveniant.” 1792.10.29. Appendix

36 EB 1792.10.29. Appendix (oldalszám nélkül), 1792.12.20. Appendix 613–616.; 1793.01.31., 74–75.; 1793.02.20. Appendix 112.

37 EB 1792.08.06., 444.

38 EB 1792.10.29. Appendix (oldalszám nélkül)

39 EB 1793.02.20. Appendix 112.

40 EB 1792.10.29. Appendix (oldalszám nélkül).

41 Uo.

42 EB 1792.12.20. Appendix 613–616.

áttekintő olvasat mindhárom esetben negatív értékítéssel társult, és a recenziók végkövetkeztetése: „Nem hiányoznak hazai történelmünkben a Római Köztársasághoz méltó nagyszerű tettek, rendelkezünk Brutusok, Camillusok, Scipiók mintegy újrászületett hősi alakjaival, de ha őket olyan hitvány drámákban, melyeket az imént recenzeáltunk, idézzük fel, úgy vélem, siratnunk kell ezen Nagy Hőseinket, akik mintegy második halállal, és a színpadon tehetségtelen szellemek által agyonkínózva, dicstelenül hevernek szemünk előtt.”<sup>43</sup> Ez a figyelmeztetés ugyan, mint látni fogjuk, kifejezetten az említett német nyelvű drámákra vonatkozott, és a recenzió hangúlyosan európai drámaszövegeket alkalmazott viszonyítási pontként, ám a magyar drámabibliográfia ismeretében ez a kritika azt is jelezte, milyen esztétikai normákkal kell majd szembesülnie a születő magyar drámairodalomnak, mielőtt a létproblémák leküzdésén túljut.

Magukat a drámarecenziókat vizsgálva sokatmondóak az arányszámok is. Az *Ephemerides*-ben említett vagy recenzeált 257 mű közül 67 drámaemlítés/recenzió, azaz az említett művek 26%-a dráma, ami a műfaj felülreprezentáltságát egyértelműen jelzi. Ezek között 2 latin, 5 német és 60 magyar nyelvű dráma szerepel, az utóbbiból 44 fordítás. Ez akkor válik érdekessé, ha a 90%-os magyar nyelvi arányt az említett/recenzeált művek egészének nyelvi arányaihoz mérjük: ebből latin nyelvű 45%, magyar 40%, német 10%, egyéb 5%.<sup>44</sup> Mindez egyértelműen mutatja, hogy valamennyi műfaj közül kifejezetten a dráma vált a szerkesztői koncepció szerint az *Ephemerides* magyar nyelvi programjának mediumává, ezen a műfajon belül sokkal magasabb arányszámban említ vagy recenzeál magyar nyelvű szövegeket, mint más műfajok esetében. Ezt támasztja alá az is, hogy a jelentős számú fordítás esetében is elsősorban a magyar fordító neve kerül említésre, és csak másodszorban az eredeti mű szerzője. Az így kapott szerzői-fordítói lista az alábbi nevekből áll: Faludi Ferenc, Illei János, Verseghegy Ferenc, Aranka György, Bálint János, Wesselényi Zsuzsanna, Bárány Péter, Bárányi Sándor, Besenyei György, Bornemissza János, Csépan István, Dugonits András, Endrődy

43 „Non desunt in Patria historia nostra facta magna et Romana Republica geri digna, sunt Brutorum, Camillorum, Scipionum quasi seris seculis renata facinora, sed si in dramata tam misere, prout quae supra memoravimus, aptata, illacrimandum Magnis his Heroibus censeo, qui duplici morte, atque in scena diros inter torpidorum ingeniorum cruciatus inglorie occumbentes spectentur.” uo.616.

44 A recenzeált művek nyelvi megoszlását táblázatban, adatokkal l. BALOGH – SZILÁGYI 2005, 60.

János, Fejér György, Hatvani István, Kazinczy Ferenc, Kelemen László, Kereskényi Ádám, Kónyi János, Kóré Zsigmond, Kovásznai Sándor, Kun Szabó Sándor, Kunits Ferenc, Ráth Pál, Nagy János, Osvald Zsigmond, Péztely József, Sándor István, Rudnyánszky Karolina, Sebestyén László, Seelmann Károly, Simai Kristóf, Soós Márton, Szentjóni Szabó László, Teleki Ádám, Zechenter Antal, Zsitvay Ferenc, Simon Weber, Xavier Girzig, Hatvani Sámuel, Georg Schwarz.<sup>45</sup>

Közülük Faludi Ferenc és Illei János szerepel latin, Simon Weber, Xavier Girzig, Hatvani István, Szentjóni Szabó László és Georg Schwarz pedig német nyelvű drámával, a többi szerző, illetve fordító magyar munkája révén került említésre. Szinte kurióznak tekinthető Wesselényi Zsuzsánna és Rudnyánszky Karolina említése – a korban még szokatlannal számító nőírók/fordítók szerepeltetése<sup>46</sup> mutatja, hogy a magyar drámairodalom ismertetésében az *Ephemerides* valóban teljességre törekedett. Rudnyánszky Karolina említése pedig azért is jelzésértékű, mert az ő Metastasio-fordítása másutt egyáltalán nem kapott publicitást. A darabról tudjuk, hogy kifejezetten a Kelemen-társulat számára készült, amely azt nagy sikerrel játszotta, és a mindössze 16 esztendőös bárókisasszony feltehetőleg saját kastélyszínházi tapasztalatai alapján készíthette el ekkora sikerrel előadható fordítását.<sup>47</sup> Mindez egyértelművé teszi, hogy az *Ephemerides* valóban szoros gyakorlati együttműködésben volt a Kelemen-társulattal.

---

45 Az EB teljes recenziós listája megtekinthető: <http://real.mtak.hu/28025/>, letöltve 2015.12.06.

46 Még a nőírókat előszeretettel támogató és feltüntető Schedius Lajos sem említ női szerzőket vagy fordítókat szintén folyóiratban megjelent magyar drámatörténetében (*Ung-rische Literatur. Zweyte Uebersicht. Literatur der dramatischen Dichtkunst. Intelligenzblatt der Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena, No. 140. 1798. 10. 20. 1233–1240*). Schedius egyéb irodalomtörténeti összefoglalásaiban megjelenő nőírókról l. BALOGH 2006, 175–197.).

47 Rudnyánszky Karolinára Czibula Katalin hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök. A drámaf fordító kisasszony bemutatását l. CZIBULA Katalin, *Lakatlan szigetek magyar fordításban*, előadás a *Nunquam auctores, semper interpretes. Magyarországi fordításirodalom a 18. században*, Miskolc, 2014. okt.1–3. konferencián ([http://videotorium.hu/hu/recordings/details/9298,Lakatlan\\_szigetek\\_magyar\\_forditasban.\\_Metastasio\\_L\\_isola\\_disabitata](http://videotorium.hu/hu/recordings/details/9298,Lakatlan_szigetek_magyar_forditasban._Metastasio_L_isola_disabitata), (2015.12.06.), tanulmány változata megjelenés előtt a készülő kötetben.

A továbbiakban a drámaemlések közül azokat szeretném bemutatni, amelyekhez részletesebb értékelés, bemutatás társul. Az idegen nyelvű drámák közül az egyik latin és három német dráma kapott részletes értékelést. Illei János latin nyelvű színdarabját pozitív példaként említi az *Ephemerides*,<sup>48</sup> esztétikai erényeként kiemelve azt, hogy dikciója rendkívül tömör és kifejező – a recenzens szerint kár, hogy ebben a modern tragédiák és komédiák ritkán követik a görögöket és a rómaiakat, többségében szószátyárok. A német drámák ellenben negatív példaként kapnak jellemzést, esztétikai hibák demonstrálására szolgálnak. Weber Hunyadi-drámájáról egyenesen azt állítja a szöveg,<sup>49</sup> hogy mindenfajta esztétikai karaktert nélkülöz („caret aestheticis proprietatibus”): nem jól vihető színre, a szöveg dialógusokkal rendszertelenül szabdalt narráció, következetlen a jellemalkotás, főként a híres történelmi szereplők ábrázolásánál (pl. Hunyadi Mátyás gyerekes, megalázkodó figuraként való megjelenítése, vagy László degeneráltként való ábrázolása). A konklúzió középpontjában az áll, hogy komoly esztétikai vétek ilyen horderejű témát ilyen igénytelen módon színre vinni. Weber másik színdarabja sem kap jobb kritikát: az újság szerint a

„Graf von Cilli<sup>50</sup> nem felel meg a dramaturgiai szabályoknak, affektált beszédmód jellemzi, továbbá történetileg nem hiteles: mai szokásokat vetít a 14. századra, Zsigmond feleségét, Barbarát fékeveszetten kéjvágyó nőszemélynek ábrázolja, mégpedig úgy, mintha Magyarországon vált volna romlottá – azaz a nagyléptékű történelmi témához itt is méltatlan megjelenítés társul. A negatív példák csúcspontját Girzig Szent István-drámájában mutatja fel az *Ephemerides*.”<sup>51</sup>

E színdarab a recenzió szerint minden színvonalat alulmúl, üres szavakból és értelmezhetetlen jelenetekből áll, elalszik alatta a néző, alantas a dikciója, történelmi hiteltelenségét az a cél motiválja (ha egyáltalán van valamiféle

48 Illei János, „Ludi tragici in Academia Budensi nuper exhibiti, nunc restituto postliminio Latinae linguae cultu Patriae Iuventuti per Ioannem Illei oblati” EB 1791.05.10., 301–302.

49 Simon, Weber, „Die Hunyadiische Familie, oder: Auch Unschuld schützt nicht immer vor Kabale. Eine wahre Geschichte, welche sich im Jahre 1457, den 16 März in Ofen zugetragen. In Gestalt eines Trauerspiels von 5 Aufzügen bearbeitet” EB 1792.12.20., 615.

50 Simon, Weber, „Graf von Cilli ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, teatro accommodata per Iandl” EB 1792.12.20., 615.

51 Girzig, Xavier, „Stephan der erste König der Hungarn, ein Schauspiel in 6 Aufzügen von Xavier Girzig, Mitglied der Hochgräflischen Unser bischen deutschen Opersgesellschaft in Ofen und Pest” EB 1792.12.20., 616.



célja), hogy a magyar nemzetet a némettel szemben megalázza, emellett semmibe vesz történeti tényeket (pl. a korona pápa általi adományozása kapcsán). A másik két német darabnál leírt végkövetkeztetés felerősödik a jelen, már idézett konklúzióban: rómaiakhoz és görögökhöz illő hősei vannak a magyar történelemnek, de ezek kettős halált halnak az ilyen tehetségtelen színrevitel által. Az effajta darabok a recenzió szerint az esztétikai ízlés („aestheticus gustus”) számára teljes mértékben vállalhatatlanok. A német drámákra való általánosítást csupán azzal a megjegyzéssel oldja a recenzió, hogy vannak persze jobb német darabok, Schikaneder darabjai ugyan „phantasmata”-k, de Schiller *Haramiái* már jobb színdarab, bár annak is vannak hibái. Ezt az ellensúlyozást erősíti továbbá valamelyest Schwarz német darabjának értékelése:<sup>52</sup> ez a dráma dikció, illetve dramaturgiai felépítés szempontjából megfelel az esztétikai szabályoknak az *Ephemerides* szerint, de a színészi előadás (mely a pesti német színházban zajlott) csapnivaló volt, sok színész szavakat vétett, nem tudta lekötni a nézőket. Látnivaló tehát, hogy az idegen nyelvű színdarabok recenziói egyértelműen arra szolgálnak, hogy pozitív, de még inkább negatív, kerülendő mintákat állítsanak a születő magyar nyelvű drámairodalom elé (mégpedig nemcsak a színi hatást, hanem a konkrét színre vitelt illetően is), és szembesítsék azt egyrészt esztétikai elvárásokkal, másrészt a színi hatás szempontjaival, harmadrészt a történelem nemzeti érzelmű értelmezésének imperatívuszával. Az egyetlen német nyelvű színmű, amely az *Ephemerides* szerint majdnem teljesen megfelel ezeknek az elvárásoknak, Hatvani István *Der Bauer* című darabja.<sup>53</sup> Az ismertetés szerint szövegét jól választott szavak, kellően patetikus szólamok, kiváló cselekménykifejtés jellemzi, a darabot német nyelve miatt mindkét téátrumban sikerrel játszották, és néhány hiba javításával nemcsak a füleket fogja csiklandozni – azaz a színi hatás mellett a tartalmi-esztétikai kritériumoknak is megfelel.

A magyar nyelvű színdarabok értékelésében nincs jelen ez az élesen bíráló hangvétel. Az értékítélet ezeknél a daraboknál egyértelműen annak függvénye, milyen részletes a recenzió: az egyszerű említés finoman jelzi, hogy a darab a fenti elvárások szempontjából nem kiemelkedő, a részletesebb

---

52 Schwarz, Georg, „Ulrike, unglücklich durch Liebe und Convenienz, ein neues original Schauspiel in vier Akt von Georg Schwarz, Mitglied der Ofner und Pester Schauspieler Gesellschaft” EB 1791.12.06., 351–352.

53 Hatvani Sámuel, „Der Bauer ein über betittelter Aedelmann ein Scheuspiel in drei Aufzügen” EB 1791.04.08., 234.

értékelés pedig kifejezetten a magyar nyelvű színművek erőnyeit emeli ki. Ezek az értékelések nagyrészt ugyanazon szempontok mentén íródnak, mint a német színműveknél említett kritikai számonkérések. Feltűnő, hogy a fordítások esetében csak a nyelvi megformáltság és a színi megjeleníthetőség szerepel szempontként: például Hatvani Klementina-fordítása<sup>54</sup> kapcsán mindössze a kiművelt dikció és a színi hatás kap elismerést, a rövid recenzió kiemeli, hogy jól játszható darab, amely így egyszerre szórakoztat és nevel. Az egyébként a lapban sokszor méltatott Kazinczy pedig, Spielenberg személyes ismerőse,<sup>55</sup> csupán egy „attentione digna”, azaz „figyelemreméltó” minősítést kap drámafordításai révén.<sup>56</sup> Verseghy drámafordításait sem méltatja részleteiben az *Ephemerides*.<sup>57</sup> Aranka György franciából fordított darabja ugyan látszólag hosszú recenziót kap,<sup>58</sup> valójában azonban az ismertetésben mindössze a már Hatvaninál is említett „jucunditas et utilitas”, azaz a szórakoztatva gyönyörködtetés minősítése vonatkozik a színdarabra, a cikk nagyobb része Aranka nem drámai műveit, illetve az általa létrehozott és működtetett Nyelvművelő Társaságot ismerteti, reklámozza. Mivel a leginkább kiemelt magyar nyelvű darabok egyike sem fordítás, ugyanakkor láttuk, hogy a recenzeált magyar színdarabok többsége az, úgy tűnik, a kíváncsi irány a lap recenziós koncepciója szerint nem a fordítások, hanem az eredeti magyar színművek irányába mutat. Mindezek alapján megkövethető a hipotézis, hogy a Spielenberg-lap drámarecenziói esetében a kritikai elvek szintjén éppoly következetesen érvényesül az originalitás felsőbbrendűsége,

54 Hatvani István, „Gebler A' felsőségnek engedelmével ma tsötörtökön, ... Májusnak 10-dik napján 1792. Esztendőben a' Nemzeti Magyar Jádzó-szini Társaság Budán a' ... Nyári Jádzó-Szinben fog elő-adni egy szín-játékot ... illy nevezet alatt: Klementina, avagy a' testamentom. Öt fel-vonásokban, fordittatott Hatvany István által” EB 1791.04.29., 277.; 1792.12.20., 614.

55 Kazinczy és Spielenberg kapcsolatáról l. BALOGH 2007, 15–44.

56 Kazinczy Ferenc, „Kazinczy Ferenz Külföldi Játszó Szinje. Első Kötet Hamlet. – Stella. – Misz Szara. – Szampszon” EB 1791.01.28., 67.

57 Verseghy Ferenc, „A le-bilintsezett Prométheus. A.-ból, egy régi görög dramatikus poétából” EB 1792.05.10., 260; „A Budai Magyar Theatrum melyben válogatottabb néző, vig, és szomorú Játékok olvastatnak Első Szakasz. I. Darab. A szerelem Gyermeke egy néző-játék öt Fel vonásban Kotzebue Úr után az originalis ki adás szerint” EB 1792.05.10., 260. Ezek kontextusáról l. DONCSEZ 2015.

58 Aranka György, „Uj módi gonosz tévő, a fiúi szeretetnek jeles példája öt fel vonásokra szabott Dráma, vagy érzékeny játék, írta Frántzia nyelven de Falbaire Fenouillot, Frantziából fordította az amsterdami 1768 ki adás szerint Aranka György” EB 1791.10.25., 263–264.; 1792.12.20., 614.

mint Kármán *Uránidájában* teoretikus szinten<sup>59</sup> – ráadásul mindkét esetben annak ellenére, hogy az *Ephemerides* recenzeált drámáinak, illetve az *Uránidában* helyet kapó írásoknak a többsége egyértelműen fordítás, azaz a szerkesztők mindkét esetben tisztán látják a kortárs helyzetet.

Az *Ephemerides* drámarecenziói között egyértelműen kiemelt helyet kap három szöveg: Soós Márton *Magyar Pénélopéja*,<sup>60</sup> Simai Kristóf *Igazházi-ja*<sup>61</sup> és Szentjóni Szabó Mátyás-drámája.<sup>62</sup> Mindhárom színmű egyértelmű és viszonylag részletes laudációt kap. Feltűnő, hogy a két komédia esetében a recenzius egyértelműen a színi hatás követelményeire helyezi a hangsúlyt: Soós vígjátékában dicséri az elegáns dictiót, a karakterek érzelmi kidolgozottságát, a változatosságot és a korábbi darabokhoz képest feltűnő dramaturgiai fejlődést, viszont ez utóbbiban még lát kívánnivalókat, és keserűen jegyzi meg, hogy kár, hogy nincs társulat, mely színpadra vinné. Szemben Simai művével, melynek ismertetése nem más, mint a Kelemen-féle színrevitel triumfusa – még a dikció szintjén sem csak a darab szövegét, hanem a színészek gyönyörűséggel hallgatható beszédét emeli ki. Szentjóni Szabó drámája kapcsán minden eddigi szempont megjelenik: az ismertetés szerint a dráma a magyar történelem jeles pillanatát méltó módon ragadja meg, drámai struktúra szempontjából minden esztétikai elvárásnak megfelel, árnyalt karakterek, alkalmasan megválasztott szavak jellemzik, színre vitelre kiválóan alkalmas. Még a már említett marketing-vonatkozás is felbukkan: mivel a szöveg a *Budai Magyar Teátrum* sorozatban jelent meg, a recenzió ennek bemutatásával és propagálásával zárul. Valószínűleg nem véletlen, hogy épp egy koronázásra írt, egyfajta királytükörként is funkcionáló szöveg emeltetett az *Ephemerides*-ben piederasztálra – naiv lenne az olvasó, ha ezt csupán esztétikai eredményeknek tulajdonítva nem feltételezne összefüggést a lap politikai programjával.<sup>63</sup>

59 Az *Uránia* eredetiség-programjának kontextusáról l. SZILÁGYI 1998, 289–293.

60 Soós Márton, „Magyar Penelope, avagy az álhatatos szeretet példája víg játék öt felvonásokban, írta Maros vásárhelybeli Soos Márton az orvosi Tudomány halgatója, és a Magyar Teátrumi tartsaság tagja” EB 1791.07.12., 32.; 1792.12.20., 614.

61 Simai Kristóf, „Igaz-Házi egy kegyes jó Atya mulatságos Iáték, Öt fel vonásban szerzette Simai Kristóf” EB 1790.10.19., 514.; 1790.10.25., 538.

62 Szentjóni Szabó László, „Mátyás Király, vagy a nép Szeretete Jámbor Fejedelmek Jutalma. Nemzeti érzékeny Játék három fel vonásba szerzette a Historia szerént Szent Jóni Szabó László” EB 1792.12.20., 613. E drámaszöveg kiemelt szerepére Waldapfel József is felhívta a figyelmet, WALDAPFEL 1930, 55–88.

63 Erről részletesen l. BALOGH 2015b, 166–189.

A negyedik kontextus, azaz a korabeli színjátszásra való reflexiók két szempontból is érdekesek. Egyrészt ezek általában nem önállóan jelennek meg, hanem vagy a drámarecenziók részeként, mint az előbb említett Simai-darab esetében, vagy pedig a színház intézményesülésével kapcsolatos híradás részeként. Másrészt ez az a pont, ahol az *Ephemerides* a leglátványosabban érintkezik a korabeli színházi sajtóval, melytől, mint az alábbiakban bemutatom, egyébiránt jelentős mértékben eltér. Az ilyen jellegű tudósítások három típusba sorolhatók. Egyrészt vannak olyan tudósítások, melyek felsorolják az éppen műsoron lévő darabokat, és általános utalásokat tesznek a színészi játék minőségére és a sikerére vonatkozóan.<sup>64</sup> Ez igen érdekes színház történeti forrás lehetne, ugyanakkor nagy hátránya az effajta műsortudósításoknak, hogy nem válnak következetesen rendszeressé, előfordulásuk esetleges. A második típusba azok a tudósítások tartoznak, amelyek recenzió keretében egy adott színmű értékelését a színi hatás mérlegelésével oldják meg. Például az *Arany perecek* dramatizált változata kapcsán ezt írja az *Ephemerides*: „Az első három felvonást, melyek a dramaturgia valamennyi szabályának megfelelnek, izgalommal lehet olvasni és nézni. A 4. és 5. felvonásban is csak kevés dolog van, amin változtatni kellene. Fárasztják a hallgatót az édesanya folytonos hibái, és hóhért sem szokás nyílt színen szerepeltetni. A múlt század szokásait tükröző dekorációk és ruházat, és a színészek és színésznők jól alkalmazott deklamációi mindenki helyeslését elnyerték.”<sup>65</sup> A harmadik típust azok a híradások képviselik, amelyek a színházügy intézménytörténeti alakulása révén térnek ki egy-egy színpadi jelentőre, nem esztétikai

64 „Societas theatralis Ungarica Pestini dramata coram frequentissimo auditorio producit. Adprobationem Actores, Actricesque publicam saepe meriti sunt, ut qui omnes novi in Scena, quasi stadio hoc enutriti potiores se se exercent. Inter dramata, quae in scenam data sunt praeterea; quae iam aestate visa sunt, adprobationem tulerunt: *Erast Franc. De Kazincz, Zusuguri*! Christophoro Simai, et *a' nemes hazugság* Iosepho Gindl Auctoribus conscripta. In theatro germanico inde ab exordio anni huius aliquot adprime elaborata dramata data sunt. Talia sunt: *Otto der Schütze Prinz von Hessen: Radegunda von Thüringen*. Habet theatrum huius germanicum id sibi proprium, quod Actores, Actricesque Societatis huius cum primis, qui uspiam In Provinciis germanicis sunt, conferri mereantur.” EB 1793.01.24., 49–50.

65 „Actus priores 3 ad omnes Dramaturgiae leges accomodati magna aviditate legi, et spectari possunt. In 4to et 5to sunt exigua quaedam, quae mutari possunt. Fastidiunt aures continuum Matris errorem, prout et Carnificem in scenam dari iam extra morem dudum est. Decorationes, et vestes prioris Seculi morem referentes, ut et Actorum, Actricumque promptae rerum adiunctis accomodatae declamationes omnem tulerunt adprobationem.” EB 1792.06.21., 338–339.

szempontból értékelve azt. Ilyen például az a Spielenberg ellen intézett támadás, melyet latin lapszerkesztői és a magyar színházat a német színjátszás rovására támogató tevékenysége váltott ki. A tudósítás szövege szerint 1791. márciusában a német színtársulat egyik tagja egy Hafner-darab előadása közben a dráma szövegében nem szereplő kiszólással utalt Spielenberg korábbi, visszhangtalan verseire és jelenlegi szerkesztői tevékenységére: „ha – mondta – már a latin verseim nem tetszenének, akkor latin újságot fogok írni”.<sup>66</sup> Ennél komplexebb szöveg a Kelemen-társulat színre lépésének leírása, melyben a színi előadás elemei sajátosan keverednek az örvendező laudáció elvontabb szölamával:

„A tegnapi napot (1790. október 25.) a hazai történelem könyvébe arany tintával kell feljegyezni, mivel ifjabb Rádai Ráday Gedeon báró és tekintetes Kazinczy Ferenc, Abaúj vármegye táblabírája bábáskodásával az idegen köntöst ledobva, bájos hazai öltözetben érkezett meg Phoebus nyolcadik társa, Thália a budai teátrumba, és igen sűrű tömeget üdített fel hazai nyelvű játékaival. Ez olyan dolog, mely a nemes magyar játszó ifjúság dicsőségére és egész nemzetségünk örök vigaszára szolgál, amit ebben e a tekintetben elérhetett. Újraélednek végre tehát a valamikor oly ékes szcénák: újraélednek! Mert észrevették, hogy a hazai nyelv bája és édessége újra felüdíti azokat. Éljenek a haza atyjai és fiai, akik pártfogásának ezt köszönhetjük, kiknek érdemét a magyar utókor mindig örömmel tiszteli majd. Tegnap visszhangzottak a szünet nélküli tapstól a budai szcénák, visszhangozzék most ettől az új hírtől az egész haza, melyet reméljük, terjeszteni fognak mindazok, akiknek kedves a hazai nyelv. És ne maradjon el a zenekar dicsérete, melyet bár nógrádi cigányok alkottak díszes aranypaszomántos nemzeti ruhákban, mégis remek dallamaikkal örömmel és helyesléssel töltötték el az összejöttek szívét, és nyilvánvalóvá tették, hogy ki-ki amit a jó természet adományozott neki, azzal tetszést tud aratni. Ez az ünnepi színdarab egy magyar komédia volt, melyet Simai Kristóf tekintetes atya, a piaristák klerikusaként a kassai nemzeti iskola rajztanára az alábbi címen adott ki a minap: Igaz-házi egy Kegyes jó Atya mulatságos Játék. Öt felvonásban. Meghallgatván, nem kétlem, a hazai művelt főket eláradó gyönyörűség öntötte el, hogy nem voltak hiábavalóak a hazai nyelv és az azon szerkesztendő drámák irányában végzett munkáitok és gondjaitok! Hej! csináljátok tehát tovább, amit ily szerencsésen kezdtetek, folytassátok egyesült erővel és erőfeszítéssel. Nem

66 „...si, inquit, Poësis mea non iuverit Latina scribam nova.” EB 1791.03.08., 162.

hiányoznak ehhez a nézők, nem a színészek, nem a patrónusok – nem fogunk mi sem tétlenkedni. Így esedezik hozzátok a haza dicsőségére vágyó fő, aki Corvin Mátyásnak, Magyarország királyának megválasztását és koronázását egy remek drámába foglalva őrizi magánál kéziratban, eme *Ephemerides* szerzője: Tertina Mihály.”<sup>67</sup>

Igen tanulságos, ha az előbb említett közlemény-típusok mentén összevetjük az *Ephemerides* színházi tudósításait kortárs, hasonló publikációs profilú magyarországi lappal, így ugyanis még markánsabban fognak látszani az *Ephemerides* színházi programjának sajátosságai. Jó bemérési pont lehet a *Pressburger Zeitung*, Pozsony első, 1764-ben induló lapja, mely rendszeresen közölt színházi tudósításokat az éledő pozsonyi színjátszásról. Ezeknek átfogó vizsgálatát Czibula Katalin már elvégezte,<sup>68</sup> illetve Seidler Andreával közösen sajtó alá rendezte az újság online kereső felületen szemlélhető

---

67 „Et erit profecto hesternia dies (XXVta Octobris Anni defluentis 1790) domesticis in Annalibus aureo signando stilo, qua obstetricantibus III. L.B. Iunior Gedeone Ráday de Ráda, et Spect. ac Cl. D. Francisco Kazinczy Comitatus Abaújvárienses Tabulae Iudiciariae Adessore Meritissimo exuto peregrino habitu, patrium induta amictum lepida novem Phoebe comitum socia Thalia Budense concedit Theatrum, frequentissimosque populares suos vernaculo recreavit ludo. Atque hoc est, quod ad maiorem Agentis nobilis Iuventutis Hungariae gloriam, perenneque universae Gentis Nostrae solatium cedat, quod votorum suorum summam hac quoque ex parte attingere potuerit. Revixerunt tandem ergo aliquando ornatissimae Scenae: revixerunt. Nempe, quia patrii Idiomatis gratia, et suavitate se refocillari animadverterunt. Vivant Patriae Patres, et Filii quorum patrocinio id in acceptis debemus, quorum meritum ventura etiam Hungara posteritas grata semper recolet mente. Resonabant heri sine intermissione cumulatis plausibus scenae Budenses; resonet nunc hoc novo Nuncio universa patria, cuius nos non ingratos propagatores futuros speramus apud eos, quibus chara est Patria Lingua. Non sua etiam frustretur laude Musicorum Chorus, quem licet Zingari Neogradienses cultu Nationali vestiti aureis fimbriis splendescere constituerint, tamen exquisitissimus concentibus cum gaudio et adprobatione omnium confluentium, id palam evicerunt hoc actu, quod sibi quoque aliquid benigna natura tribuerit, quo heris suis complacere queant. Argumentum primae huic Hungariae Comaediae erat, festivum Drama, quod Cl. P. Christophorus Simai Clericus Regularis Scholarum Piarum in Nationali Cassoviensium Schola Graphydis Doctor peritissimus sub isto nuper ediderat titulo: Igaz-házi egy Kegyes jó Atya mulatságos Játék. Öt fel vonásban. Auditis ergo non dubito liquidissima perfusi voluptate Patriae Eruditi, non irritas in polituram Patrii sermonis eoque concinnanda Drammata esse vestras curas et vigilias. Eia! ergo porro quoque agite, ut quod felicibus auspiciis coeptum est, iunctis viribus et conatibus continetur. Non deerunt Spectatores: non deerunt Actores: non deerunt Patroni, dummodo nos non desimus. Ita vos patriae honoris gloriaeque cupidus obtestatur, is qui Electionem, Coronationemque Mathiae Corvini Regis Hungariae abs se in laetificum Drama redactam in Manuscriptis Schedis adservat harum Ephemeridum Auctor Michael Tertina.” EB 1790.10.25., 537–538.

68 CZIBULA 2003, 429–441.

szövegét is.<sup>69</sup> E feldolgozás alapján elmondható, hogy a *Pressburger Zeitung* eleinte a *Gelehrte Nachrichten* rovatban közölt olyan színházi híreket, mely jelen tanulmány tipizálása szerint a 2. kontextusba sorolhatók, azaz a pozsonyi színházi élet intézményesülését követik nyomon. E hírek sajátsága, hogy minden színháztípus szerepet kap bennük, azaz a kastélyszínház, az egyházi színjátszás és a hivatásos színtársulatok tevékenysége is hírértékű. Ezzel szemben az *Ephemerides* elsősorban a Kelemen-társulat tevékenységéről tudósít, a pesti német színház csak ritkán, és többnyire negatív kontextusban tűnik fel a hírekben. A *Pressburger Zeitung* később külön rovatot indított *Theatrical Neuigkeiten* címmel a bővülő és rendszeresedő színházi híreknek. Ezekben a 2. kontextus hírányaga mellett a 4. kontextus, tehát a konkrét színielőadásokra vonatkozó hírek is megjelennek, viszonylagos rendszerességgel, továbbá a figyelem spektrumát a pozsonyi próbálkozások mellett az egész országra és Bécsre is kiterjeszti a folyóirat. Az *Ephemerides* tudósítási spektruma ellenben mindvégig Pest-Buda marad, egyéb színházi híreket kizárólag akkor közöl, ha azok magyar nyelvű színtársulatra vonatkoznak (pl. a kolozsvári színtársulat megalakulásáról),<sup>70</sup> és azokat is csak néhány szóban. Ugyanakkor az *Ephemerides*ben is megfigyelhető a színházi hírek rendszeresebbé és bővebbé válása, de nem a színielőadások rendszeres bemutatásának irányába, hanem a drámabibliográfiák és drámarecenziók közlése felé. Külön rovatot ezek a hírek nem kapnak, az első két kontextus a *Politica*, a második a *Litteraria* rovatban jelenik meg, a negyedik kontextus, azaz a színielőadások bemutatása vegyesen, attól függően, milyen hír-csoporthoz kapcsolódik. Teljesen egyedinek tekinthető azonban két jelenség az *Ephemerides* tekintetében. Egyfelől egyedülálló, hogy a színházügyet nem egyszerűen kulturális-szórakozási tevékenységként és hírányagként fogja fel, hanem beépíti egy nagyobb léptékű, tendenciózus, nyelvközpontú programba – mégpedig rendkívül redményesen, hiszen a magyar nyelvű színjátszás ügye a továbbiakban legalább fél évszázadon keresztül a magyar nyelv kulturális fejlesztésének központi terepe marad. Másfelől ezt a programot nemcsak propagálja, a magyar színtársulatot nemcsak marketingtevékenységgel segíti az *Ephemerides*, hanem aktív, kezdeményező szerepet vállal annak támogatásában, részint a kiáltványokkal, részint a magyar nyelvű drámairodalom ügyes és koncepciózus feltérképezésével, részint pedig a születő magyar nyelvű drámairodalom iránti esztétikai elvárások explicitté tételével.

69 *Pressburger Zeitung online*, <http://www.univie.ac.at/finno/pztg/suche.php>, letöltve (2015.12.06.)

70 EB 1792.11.12., 553.



A fenti rövid összevetés jól mutatja, hogy az *Ephemerides Budenses* nem csupán leíró-dokumentatív szempontból fontos a magyarországi színház- és drámatörténet számára. A korabeli magyarországi lapoknál sokkal erőteljesebb figyelmet szentel a színjátszás, azon belül a magyar színjátszás ügyének. Nem csupán mediális funkciót tölt be, azaz szélesebb közönséghez juttatja el a kulturális szegmens híreit és eredményeit, hanem alakító szerepe van annak fejlesztésében és formálásában. Külön kiemelendő, hogy a korabeli sajtóval ellentétben nemcsak a színjátszás intézményes és színpadtechnikai vonatkozásaira koncentrált, hanem következetesen figyelmet áldoz a háttérben mozgatott drámaszövegek esztétikai minőségére, rendszerezett összegyűjtésére, a drámafordítói és főként a drámaírói kísérletek ösztönzésére. Úgy vélem tehát, az *Ephemerides* hamarosan elkészülő részletes online repertóriuma nemcsak az újság eddig már kellően méltatott intézménytörténeti jelentősége, hanem a drámairodalom szempontjából betöltött kezdeményező és szabályozó szerepe miatt is segítségére lesz a korszak drámairodalmával és színház-történetével foglalkozó kutatóknak.

### **The Role of *Ephemerides Budenses* in the Hungarian Theatre History**

*Ephemerides Budenses* was a Latin language journal published in Buda between 1790–1793. Its two editors, Mihály Tertina and Pál Spielenberg evolved a programme for developing Hungarian language, which turned a determinative goal of their journal. One of the main fields of this programme was an efficient support of the Hungarian language theatre, especially of László Kelemen's company. My paper investigates the four main types of items and articles concerning theatre. The first type includes synthetic writings about the connection between theatre and the development of Hungarian language. In the second type there are reports about the institutionalisation of Hungarian language theatre. The third group contains reviews about dramas, and the fourth group consists short notions concerning particular dramatic performances. The second and the fourth groups are common and regular in the contemporary press, as my comparison with *Pressburger Zeitung* shows. As I see, there are two specialities of theatrical news published in *Ephemerides Budenses*. One is the programmatic concept about language developing effect of theatre. And the other was the editors' intention to collect every Hungarian language dramas, to rate them by particular aesthetic values, and to urge the Hungarian writers for composing original Hungarian dramas.



MEDGYESY S. NORBERT

## „DACIUS, INSIGNITUS CORONA”

Piarista gimnáziumi előadások  
Grassalkovich I. Antal tiszteletére<sup>1</sup>

### Bevezetés

A 18. századi Magyarországon néhány esztendő alatt a legnagyobb karriert elért személyiség gyaraki gróf Grassalkovich I. Antal<sup>2</sup> (1694–1771) volt. Rövid idő alatt emelkedett egy Nyitra vármegyei kisnemesből bécsi udvari tisztségviselővé, nagybirtokos arisztokratává, akit a maga által építtetett gödöllői kastélyában Mária Terézia királynő is meglátogatott 1751-ben. A barokk iskolai színjátszás kapcsolata a főúri,<sup>3</sup> középnemesi, városi magisztrátusi és főpapi támogatókkal a 17–18. század folyamán állandó és a kultúra számára gyümölcsöző gyakorlatnak mondható.<sup>4</sup> Dolgozatunkban azt vizsgáljuk, hogy az iskolai színjátszás milyen módon tisztelgett a híres mecénás előtt, s a Grassalkovichnak dedikált előadások cselekménye mennyire kötődött az ő személyéhez, aktuális életszakaszához és betöltött tisztségéhez.

### A „Grassalkovics Antal Uramnak” dedikált iskoladrámák

Eddigi ismereteink szerint a Grassalkovichnak szóló első színi előadást a piarista Kayser József (1705–1765)<sup>5</sup> írta *Erkölcinek dicsősége, azaz Sergius Sulpitius* címmel. A magyar nyelvű történeti játék három felvonásból áll. A pálos rendi Sethus Calvisius (1556–1615) *Opus Chronologicum Universale* (1605) című műve alapján megírt előadás Sergius Sulpitius római császár (Kr. u. 68–69) fiatal koráról szól. Az előadást 1726. június 21-én a pesti

1 A tanulmány az OTKA/NKFIH K 101571-es számú, „Szerzetesi kultúra Magyarországon a 18. században” című pályázatának támogatásával készült.

2 Vizsgált drámaprogramjaink következetesen „cs” záróbetűt alkalmaznak Grassalkovich nevénél.

3 Esterházy Pál nádor nagyszombati és soproni diákjutalmazó alapítványáról: KNAPP–TÜSKÉS 1993, 19–45.; PINTÉR 2015a, 459–476.; MEDGYESY 2015, 477–494.

4 Alapvető és széles körű elemzés: PINTÉR 1998, 836–848. (Gyűjteményes kiadása: PINTÉR 2014, 29–41.)

5 Életrajzát lásd: LÉH–KOLTAI–BALANYI 1998, 185.

piarista gimnáziumban láthatta a közönség, „Grassalkovics Antal Uramnak, [...] nekünk kivált-képpen való Pátrónusunknak tiszteletére”. A fiatal római császárról szóló színdarab periochájának címlapja az ifjú Grassalkovich személyét, mint a gimnázium mecénását köszönti.<sup>6</sup>

A második színdarab, melyet Grassalkovich Antal tiszteletére mutattak be a diákok, a nyitrai piarista gimnázium színpadán hangzott el. A híres helybéli Mattyasovszky-kollégium tagjai, a gimnázium grammatista és syntaxista osztályának növendékei adták elő *Auspicata Parentatio. Sive Antigonus Filius e' sepulchro in thronum e' pio Demetrij patris funere in munus regium sub vectus* címmel 1729-ben.<sup>7</sup> Kilián István adatai szerint az előadást ez év június 11-én és szeptember 5-én tartották.<sup>8</sup> A Nagyszombatban kinyomtatott, nyolc oldalas színlap tanúsága szerint a latin nyelvű előadást 3 felvonásra és actusonként 10–11–9 jelenetre tagolták. Az actusok között *Chorus* énekelt. A *Nomina Actorum* pontos felsorolása szerint a főszereplőkkel együtt főnemesi és tribunusi szerepben, továbbá a szíriai, a perzsa vagy éppen a makedón hadsereg katonájaként összesen 80 diák lépett színpadra, többségük nemesi származású (*nobilis*) volt. A nyitrai gimnázium gazdag szcenikájáról árulkodik, hogy a periocha – a korban szinte minden darabban fellépő – zenészek (*Musici*), katonák (*Milites*) és mutatványosok (*Jocastae*) mellett ókori istenek papjai (*Flamines*), Halál-figurák (*Mortes*), Árnyképek (*Umbrae*) és Tűzhegyek (*Pyratae*) szerepeltetését sorjázza.<sup>9</sup> A történet az ókori Macedóniában,

---

6 Színlapjának jelzete: MPKK P 32/3/11//20. Kilián István sajtó alá rendező munkájaként legutóbb kiadta: *Piarista iskoladrámák* I., 1005–1011. A dráma adata: KILIÁN 1994, 433–434. (Pest, Nr. 45.)

7 *Auspicata Parentatio./ Sive/ Antigonus Filius/ e' sepulchro in thronum/ e' pio/ Demetrij patris funere in munus/ regium sub vectus*, Tyrnaviae, Typis Academicis per Fridericum Gall, [1729]. MPKK P 33/8/7//24. A drámaprogram címlapján a *Residentia Debreczeniensis* kéziratos bejegyzés olvasható. (Debrecenben 1721-től oktattak gimnaziális keretek között a piarista rend tagjai. Bővebben: BALANYI–BIRÓ–BIRÓ–TOMEK 1943, 32–33.; idézi: KILIÁN 1994, 377.)

8 KILIÁN 1994, 216–219. (Nyitra, Nr. 96–97.) Az előadás szcenikáját elemzi: KILIÁN 2002, 180–181. Kilián István kutatásai szerint Antigonus macedón királyról a piarista gimnáziumok közül még Kecskeméten tartottak színi előadásokat: 1. *Antigonus ab Alexandro potentis Pyrrhi ducis filio triumphatus*, 1729 (KILIÁN 1994, 398, Kecskemét, Nr. 9.); 2.) *Antigonus Macedonum rex in nece Mithridati inferenda*, 1754. augusztus (KILIÁN 1994, 400–401, Kecskemét, Nr. 15.). Csak a címét, *De Antigono et Aristobulo*, ismerjük a breznóbányai piaristáknál 1729. július 25-én bemutatott drámának, ezért nem állítható biztosan, hogy a macedón király volt-e a főhőse. (KILIÁN 1994, 134, Breznóbánya, Nr. 13.)

9 *Auspicata Parentatio, i. m.*, 8.

a Kr. e. 4. században, az első hellenisztikus királyságok kialakulása idején játszódik. A darab történeti háttere a következő: a perzsákat több csatában legyőző Nagy Sándor (Alexandros, Kr. e. 336–323), a makedón birodalom megalapítója székvárosában, Babilonban elhunyt. Hatalma átszállt a makedón hadsereg vezéreire, a diadokhoszokra, akik a Kr. e. 323–280 közötti háborúik során megosztottak Nagy Sándor hatalmas országán. Vizsgált drámánk egyik főhőse, *Antigonus* (valójában Antigonus I. Monophthalmus, élt Kr. e. 382 és 301 között) az ázsiai területeken állomásozó makedón csapatok hadnagyaként szeretne volna újra egyesíteni a birodalmat, de Kr. e. 311-ben kénytelen volt vezértársai uralmát elismerni az egyes országrészek felett. Ennek értelmében Antigonus a mai Törökország, Szíria és Libanon, Cassander a mai Görögország, Lysimachus nagyjából Trákia, Ptolemaios a mai Egyiptom és Seleucos az ettől keletre fekvő Babilon (a mai Irak, Irán és Pakisztán) területét irányította. *Antigonus* fia, Demetrios Piliorketes (Kr. e. 337–283) Kr. e. 307-ben elfoglalta Athént a Kassandros diadokosz nevében Kr. e. 317 és 307 között kormányzó Demetrios Phalereustól. Antigonos (*Antigonus*) ennek folyományaként 306-ban felvette Athénben a királyi címet, és ugyanezt tették a maguk országrészében az imént felsorolt diadokhoszok is. Nagy Sándor birodalma ezzel bomlott fel véglegesen, és létrejöttek a hellenisztikus királyságok. A Grassalkovich Antal tiszteletére bemutatott előadás ilyen történelmi előzmények után Kr. e. 301 táján játszódik, ugyanis ebben az esztendőben Antigonus az ipszoszi csatában vesztette életét. Fia, az Athént hat esztendővel korábban elfoglaló I. Demetrios ekkor megszállta Macedóniát és megalapította a harmadik nagy hellenisztikus dinasztiát,<sup>10</sup> az Antigonidákét, akik Kr. e. 294 és 168 között uralkodtak Görögország és Macedónia területe felett.<sup>11</sup> A nyitrai piarista történeti dráma ezt az időszakot mutatja be, de azt erősen kiszínezi. Ugyanis a színjáték *Argumentuma* másképpen részletezi a darab cselekményét: Demetrius királyt egy csatában Seleucos, Szíria királya elfogta. Demetrius király fia, Antigonus, könnyek között nyugodtan folytathatta saját országában az uralkodását. A szomszédokhoz, többek között apja régi ellenfeléhez, Seleucoszhoz követeket küldött Macedóniából Szíriába, és megüzente, hogy atyját ki akarja szabadítani a börtönből. Apja életéért cserébe országát is felajánlotta. Ennél fogva

10 Demetrios Poliorcetes (I. Demetrios) Kr. e. 394–288 között uralkodott.

11 A korszakról és a hellenizmusról részletesen: HEGYI–KERTÉSZ–NÉMETH–SARKADY 2002<sup>3</sup>, 299–362.

felszerelt egy hajóhadtestet, és elindult apjáért. Mindaddig folytatta útját, amíg elébe nem hozták Demetrius holttestét. Antigonus visszatért hazájába, és atyját illendően eltemette. Ezt követően az ország főemberei és a nép egyhangúlag királlyá koronázták Antigonuszt.<sup>12</sup> A Nyitrán, 1729-ben előadott színjáték tehát felcseréli a történelmi személyeket és ezzel együtt az esemény-sort: a drámabeli *Demetrius Rex* nem az utódja, hanem az apja és egyben az elődje volt *Antigonus*nak. Antigonus atyját méltó módon eltemetve, törvényes választás után vér nélkül átvette a hatalmat. A darab címe szerint apja sírjától és a felette tartott szerencsés gyászbeszédtől (*Auspicata parentatio*) vezetett számára az út a királyi trónig.

Az ismeretlen piarista drámaíró 1732-ben kimondottan Grassalkovich Antalnak ajánlotta az *Oppressae Innocentiae Victoria* című fiktív játékot.<sup>13</sup> A színdarab hét oldalt számláló, latin nyelvű periochája nemcsak a címlapján, hanem – tudomásunk szerint a barokk kori drámaprogramok között eddig egyetlen példaként – az *Argumentum* mondatai után is tartalmaz egy külön *Dedicatiót*, amely az iskola patrónusának és jótevőjének szól. Amellett a nagyérdemű közönséget is megszólítja és – sok magyar nyelvű, korabeli iskolai színjáték Prologusának megfelelően – röviden bemutatja a színeket: „Dedicatio. Illustrissimo Domino Patrono suo Gratosissimo, reliquisque ornantissimis Auditoribus rei breviter agenda serie exponit, ad eandemque exili drammate deducendam, referandae Scenae veniam exposcit.”<sup>14</sup> Grassalkovich Antal a pesti piarista gimnázium közép és felső nyelvtani osztályának tolmácsolásában tekintette meg az előadást. A felvonások

12 *Argumentum*: Cum praelio caput Seleuco Syriae Rege Demetrius, Asiae, atque Macedoniae Rex esset, Antigonus Filius ejus Regni quietus Possessor continuas interlacrymas, ad viciniam legatos oratum misit; út pro Patris eliberatione operam dare vellet, ad Seleucum vicissim expedit, se, ipsum Regnum, obsidem pollicetur; si Patrem e' carcere liberaret. Quare magnam instruxit classem, ad invisendum Patrem, ubi dum navigans defuncti Patri Corpus obvium habuisset, illud in Patriam reversus honorifice tumulat. Unanimi ac demum Procerum, et populi voto in Regem coronatur. (*Auspicata Parentatio*, i. m., 2.)

13 A periocha címlapjára ismeretlen kéz grafitral ráírta: „Sigmondovics Lipót a S. Joseph.” Jelenleg ismert történelmi forrásaink szerint nem igazolható, hogy a fiatal Sigmondovics Lipót (1707–1736) lett volna a darab szerzője vagy a rendezője, aki az előadás esztendejében, 1732-ben egyébként Pesten tanított, előző évben pedig Nyitrán. Sigmondovics életrajzát lásd: LÉH–KOLTAI–BALANYI 1998, 341. A dráma adata: KILIÁN 1994, 456–458. (Pest, Nr. 73.)

14 *Oppressae Innocentiae Victoria, / seu/ DaCIVs strato hoste faVente nVMInIs/ ope regIa In-sIgnItVs Corona*, Budae, Typis Joannis Georgii Notenstein, [1732]. (MPK P 33/8/9/9. A nyomtatás idejét a kronosztichonból, azaz az előadás évszámából következtettük ki.)

és *Chorus*-betétek nélkül húsz *Inductiora*, *Prologus*ra és *Epilogus*ra osztott színdarab mottójának a római jogtudós, történetíró államférfi, Marcus Porcius Cato (Kr. e. 234–149) bölcsességét választotta az ismeretlen piarista drámaíró: „Esto animo forti, cum sis damnatus inique, / Nemo diu gaudet, qui Iudice vincit iniquo.”<sup>15</sup> A színdarab – a periocha megjelölése szerint – egyesített költői invenciók sorozatának a műve.<sup>16</sup> Címe (*Oppressae Innocentiae Victoria, seu DaCIVs strato hoste faVente nVMInIs ope regla InsIgnItVs Corona*) sokat elárul róla: az elnyomott Ártatlanság diadala, avagy Dacius, miután legyőzte az istenség (*numen*) segítségével az ellenséget, a királyi koronával lett megjelölve, azaz megkoronázva. A színdarab főhőse egy képzeletbeli király (szerepneve: *Rex*), akinek – a *Syllabus Actorum* szerint – négy gyermeke volt: Dacius, Hippinarus, Hilindus és Raganus. Őket vették körül a barokk iskolai színpad szokásos szereplői: udvarnokok (*Aulici*), királyi és hercegi katonák, vadászok (*Venatores*), előkelők (*Proceres*) és az elmaradhatatlan mutatványosok (*Jocastae*). A szereplők között olvasható Lycurgus nyilván nem a Kr. e. IV. századi athéni szónok, és Dacius nem az egyik milánói püspök (kormányzott 530–552 között), hiszen a közép- és újkori oszmán birodalom királya (*Rex Othomanicus*) és udvartartása (*Philotas, Polydorus, Neander, Philistus, Menander*) is fellépett a darabban. Az már a barokk képzeletvilágának tükrö, hogy az oszmán-török udvaroncoknak is görög eredetű latin neveket adtak. Ebben az esetben Dacius jelentette Grassalkovich Antal allegóriáját.<sup>17</sup>

Időben a legkésőbbi előadás, melyet Grassalkovich Antal tiszteletére színpadra állítottak, a *Leander optimam partem elegit Solitudinem prae Solio* című egyháztörténeti darab volt.<sup>18</sup> A pesti piarista gimnázium közönsége látta 1735-ben. A Budán, Johann Georg Nottenstein nyomdájából kikerült, latin nyelvű periocha tanúsága szerint az előadást három felvonásra és azokon belül 8–7–8 jelenetre osztották. A kor drámaelméleti szokásainak megfelelően az actusok között a *Chorus* énekelt, a nagyérdeműt a *Prologus* köszöntötte és az *Epilogus* búcsúztatta. Az előadás rendezőjét és minden valószínűség szerint a szerzőjét Kilián István a piarista *Liber Scholarum Pesthi-*

15 „Ita Cato Distichones morales, liber 2. distichon 13.” (*Oppressae Innocentiae Victoria, i. m., 2.*)

16 „De reliquo series sacrae est permixta Poësi.” (*Oppressae Innocentiae Victoria, i. m., 1.*)

17 A történeti drámák és az allegorikus előadások összefüggés-rendszeréről számos hazai példával lásd: PINTÉR 2011, 87–100. (PINTÉR 2014, 43–56.)

18 *Leander optimam partem elegit Solitudinem prae Solio*, Budae, Typis Joannis Georgii Nottenstein Typographia, 1735. (MPK P 33/8/7//35.)

*ensis* alapján Cörver János személyében azonosította.<sup>19</sup> A Leander-előadás a kora középkor időszakába kalauzolta a nézőt és a mai drámaprogram-olvasót. Az *Argumentum* és a cselekmény-leírás szerint a mai spanyolországi Sevilla fejedelmének, Severianusnak fia, Leander már kiskorában a tudomány művelésének szentelte életét, majd végül lemondott a világ gyönyörűségeiről, és az országos ügyek tekintetében kiválasztotta jogutódját, és királyságát felcserélte a remeteséggel. Ezzel önmagát teljesen az aszkézisnek szentelte.<sup>20</sup> Ahogyan a dráma címe mondja: Leander a jobbik részt választotta (*optimam partem elegit*), a remeteséget (lelki pusztaságot) a királyi trón helyett. Az előadásban egy futár (*Cursor*) mellett zenészek (*Musici*), bakszerű erdei démonok (*Fauni*), gráciák, táncosok (*Saltatores*) és mutatványosok (*Jocastae*) léptek színpadra.<sup>21</sup> Az *Argumentum* – korabeli hagyomány szerint a rövid és tömör cselekményleírást követően – Baronius Caesar *Annales Ecclesiastici* (1588–1607) című munkáját, annak 7–8. könyvét jelöli meg a színdarab forrásaként. A történet főhőse a tudós polihisztor, enciklopédia-szerkesztő, egyháztanító Sevillai Szent Izidor bátyja, a hispániai Cartagénában született Sevillai Szent Leander (540–599/600, ünnepe: február 27.), akit e spanyol város és a reumás betegek patrónusaként tisztelnek. Leander fiatalon belépett a bencés rendbe, amit a darab remeteséggént említ. Sokat foglalkozott a még pogány királyfi, Hermenegild megtérítésével. Leandert ellenben az ariánus király, Leovigild Konstantinápolyba száműzte, ahol Gergely követtel (a későbbi pápával, Nagy Szent Gergellyel, uralk. 590–604) kötött barátságot. Az egykori kelet-római fővárosból hazatérve 584-ben Leandert szülőhelye püspökévé és egyúttal Andalúzia metropolitájává választották. Működése nagy részét a nyugati gótok térítése és az arianizmussal való küzdelem tette ki. Ennek részeként katolizálta Rekkared királyt és elnökkölt a 3. toledói zsinaton.<sup>22</sup>

19 KILIÁN 1994, 472. (Pest, Nr. 89.)

20 *Argumentum*: Leander Severiani Principis Filius, a' prima statim aetate se virtutibus ac literis addicit, tandem abdicatis mundi voluptatibus, ubi in Regni successorem eligitur, Regiam vestem cum Eremitica commutat, seque totum devovet Asceterio. Ita Baro 7. et 8. Annotatio Tomo. (*Leander, i. m., 2.*)

21 *Leander, i. m., 8.*

22 *Sevillai Szent Leander püspök = A szentek élete* 1988, 119–120; *Magyar Katolikus Lexikon* VII., 697.

## Köszöntő versek

Ekkor, 1730 körül, az iskoladramák mellett két másik költeménnyel örvendeztették meg az újdonsült főurat. Az egyik alkotás mottójául a *Spe Major, Fama melior* közmondást választotta ismeretlen szerzője. A 99 sorból álló dicsőítő vers kezdősora, *Inclyte Vir*, azonnal, in medias res Grassalkovichra utal.<sup>23</sup> A másik, az *Elegia Onomastico-Leonina* műfaj- és verstani címmegjelöléssel ellátott költemény ugyancsak 1730-ban hangzott el a királyi személynek tiszteletére névnapján, Pádúi Szent Antal ünnepén, június 13-án, *PrIMVs rVDIoris aC noVeLLI VatIs partVs* címmel. A 8 oldalas aprónyomatvány piros színnel emeli ki azokat a valós és allegorikus kifejezéseket, amelyek a mecénás személyét jelentik, jellemzik és dicsérik, pl. Antonius, Flos Hyacinthus, Pater Amoris, Augustus Apollo, Ales Romana, Auratum Vellus, Velleris Eques, Magister, Director.<sup>24</sup> A 168 sorból álló alkalmi vers szerzője *Josephus Baitai*, aki *Indignissimus Cliens atque filiusként* jelöli meg önmagát az ajánlásban. A költő személye azonos az 1717-ben született és 1773-ban elhunyt Bajtay József Antallal, a későbbi erdélyi megyés püspökkel és piarista tartományfőnökkel, aki a pesti piarista gimnázium diákjaként tanult 1730-ban, majd 1733-ban Privigyén lépett a kegyes tanítórend tagjai közé, és akinek maga Grassalkovich volt a nevelő atyja.<sup>25</sup>

---

23 *Spe Major, Fama melior! Spectabilis ac Generosus/ Dominus/ Magister/ Antonius/ Grassalkovics/ del/ Gyarak. [...] Anno M. DCC.XXX, Budae, Typis Joannis Georgii Nottenstein, [1730]. (MPK P 33/8/17//29.)*

24 *PrIMVs rVDIoris aC noVeLLI VatIs partVs \* FILLaLI CVM reVerentIa DeVotVs Honoribilibis ac Perillustris Domini Domini Magistri Antonii Grassalkovics de Gyarak, [...], Domini Parentis sui gratiosissimi et IDIbVs IVnII pro DIe DIVI AntonII ConseCratVs Anno qVo IosephVs BaItaI DICI slbI aVDIt ILLVD Toblæ (7. v. 7.) BeneDICto slt tIbI fILLI, qVla BonI et OptIMI VIrI fILLIVS es, Posonij, Typis Joannis Pauli Royer, [1730]. (MPK P 33/8/7//66)*

25 Özv. Langh Erzsébetnek, Grassalkovich első feleségének a fia volt Bajthay Antal. Bajtay lett II. József történelemtanára, nevéhez fűződik a korszerű történelemoktatás nevelésbeli szerepéről írt *Specimen rationis in historilis institutionibus susceptae* (1750), továbbá a *Politico-statistica Regni Hungariae* (1754), valamint az *Arcana regni Hungariae historia* című értekezés. (Bővebben a róla szóló szakirodalommal együtt: MISKOLCZY 1914; *Magyar Katolikus Lexikon* I., 524.; DÁVID 2005, 351–352.) Nem valószínű, hogy az 1730–1733 között született alkalmi versek szerzőjeként számon tartott Bajtai József (bővebben: *Régi magyarországi szerzők* 1989, 16.) az alkalmi vers szerzője.



## Összefoglaló elemzés

Az imént részletezett előadások mellett elmondható, hogy Grassalkovichhoz más formában is közel állt a színjátszás, hiszen gödöllői kastélyában színpadot és nézőteret létesített Mária Terézia látogatása tiszteletére, és 1785-től rendszeresen léptek fel ott német nyelvű pesti színtársulatok. A pozsonyi ivánkai kastélyában ugyancsak építtetett egy színháztermet.<sup>26</sup> Feltéhetjük a kérdést, hogy a bemutatott négy iskolai előadás hogyan kötődött a mecénás Grassalkovich Antal személyéhez?

A gödöllői és a hatvani kastély, a pozsonyi palota, a máriabesnyői kapucinus Nagyboldogasszony-kegytemplom és emellett 15 szentegyház<sup>27</sup> és más létesítmények építtetője igen nagy politikai karriert futott be. Középiskoláit szegény sorban, a Mattyasovszky-alapítvány támogatásával a nyitrai piaristáknál, majd pedig 1705 és 1711 között a nagyszombati jezsuitáknál végezte,<sup>28</sup> ahol nyilvánvalóan találkozott az iskolai színjátszás hagyományával.<sup>29</sup> Jogi pályára lépett, ahonnan villámgyorsan emelkedett az útja a császári-királyi udvarig: az Újszerzeményi Bizottmány (Neoquistica Commissio) munkatársából vált a Magyar Királyi Kamara kerületi ügyészévé. Habsburg III. Károly király 1720. május 16-án kelt kinevezése értelmében pedig királyi jogügyigazgató, koronaügyész, a királyi kincstár érdekeinek védelmezője lett. A Magyar Királyi Ítéletáblán (Tabula Regia) az újjászervezéstől kezdve Grassalkovich töltötte be a táblai ülnöki tisztséget, közben jelentősen növekedtek – elsősorban – Pest és Heves vármegyei földbirtokai. 1724-től udvari tanácsosként, 1727-től a Neoquistica Commissio elnökeként dolgozott és tett szert országos hírnévre. A Daciusról szóló *Oppressae Innocentiae Victoria* című előadás esztendejében, 1732. május 26-án bárói rangot kapott. Első fiúgyermeke, Antal János 1734. augusztus 25-én, Klára lánya pedig 1735. augusztus 19-én látta meg a napvilágot. A királyi

---

26 A Grassalkovich család pozsonyi palotájának színházterme 1786-ban készült el. Bővebben: KILIÁN–SZÉKELY 1990, 30–31. (A teljes tanulmány: 28–34.)

27 Bag, Csíktarcsa (Nagytarcsa), Csömör, Dány, Dunakeszi, Ecser, Gödöllő (kastélykápolna, mai református templom), Hatvan, Isaszeg, Kerepestarcsa, Lőrinci, Soroksár, Sződ, Zsidó (Vácegres). Alapításukról és történetükről bővebben: LÁBADI 2003, 29–84.

28 FALLENBÜCHL 1997, 9.

29 Staud Géza adatai szerint ebben az időszakban összesen 21 előadás hangzott el a nagyszombati jezsuita kollégium színpadán. (STAUD 1984–1994, I., 124–131.)



személynöki tisztségben 1731 és 1748 között tevékenykedett,<sup>30</sup> eközben – lényegében véve – Grassalkovich szervezte meg az 1741-es pozsonyi országgyűlésen felvonult generalis insurrectiót, a Mária Terézia trónját megerősítő, híres „Vitam et sanguinem!”-jelenetet.<sup>31</sup> Hálából a királynő 1743-ban grófi címet adományozott a Nyitra vármegyei kisnemesi család sarjának.

A felemelkedőben lévő hivatalnok-arisztokrata tiszteletére előadott, imént ismertetett piarista gimnáziumi színjátékok erre a korszakra, pályája első felére, királyi személynöki (personalis praesentiae regiae in iudiciis locumtenens) időszakára esnek. Az *Erkölcnek dicsősége* című darabot 1726-ban a még pályakezdő jogügyigazgatónak ajánlották a kinevezése után hat esztendővel: a drámbéli fiatal és erkölcsös római császár, Sergius Sulpitius jelentette a példa- és előképét Grassalkovichnak. Az 1729-ben színre vitt *Antigonus*-színjáték az apját szerető, érte a saját királyságát feláldozni hajlandó, apját és elődjét méltóképpen eltemető bátor harcos példaképeként állt a királyi tisztségviselő és a diákok előtt éppen abban a gimnáziumban Nyitrán, ahol atyja indítványára Grassalkovich a középszintű tanulmányait elkezdte. A kifejezetten a főúrnak dedikált *Oppressae Innocentiae Victoria* című Dacius-dráma immár a király személyes jelenlétét képviselő, egy éve kinevezett személynöknek szólt,<sup>32</sup> aki ráadásul a színi előadás esztendejében, 1732-ben nyerte el a bárói rangot. E darabban Dacius király volt Grassalkovich előképe és példája: az istenség által támogatott Daciussal maga az Ártatlanság (*Innocentia*) győzött, és nyerte el a megjelölt koronáját. Véleményünk szerint a Dacius, azaz a Grassalkovich számára megjelölt korona (*Insignatus Corona*) lehetett tárgyalt mecénásunk országos hatáskörű, udvari tisztsége és frissen kapott bárói rangja. E fiktív történeten alapuló dráma allegorikus értelmezése adja magának az előadásnak lényegét és okát. A *Leander* című történeti játék három évvel később csendült fel, ugyancsak a pesti piarista gimnázium

---

30 Grassalkovich jogászai és politikai pályájáról, továbbá képzőművészet-pártoló tevékenységéről bővebben: FALLENBÜCHL 1997; GALAVICS 1991, 217–224.; LÁBADI 2003.

31 BARTA 1988, 60–73.

32 „Honori ac Venerationi Antonii Grassalkovics de Gyarak, Sacrae Caesaræ Regiæ Majestatis Personalis Praesentiae Regiæ in Iudiciis Locumtenentis...” (*Oppressae Innocentiae Victoria*, i. m., 1.)

oktatási rendjét<sup>33</sup> képezve. Szent Leander püspök az arianizmus elleni hitvédő személy exemplumaként szerepelt a színpadon. Grassalkovich két területen követte példáját: egyrészt hosszú élete során, birtokain összesen 16 templomot építtetett; másrészt a máriabesnyői kapucinus Nagybaldogaszony-templomban a Szent László korabelinek vélt (valójában 14. századi) Mária-kegyszobor mellé 1760 táján a lorettói típusú Mária-szobrot (Szerecsen Madonna) tétette. Ez az ábrázolási mód a lepantói tengeri győzelem (1571. október 7.) óta oszmán-török-ellenes jelképként, azaz hit- és országvédőként szerepel az ikonográfiában.<sup>34</sup> Az előadások helyszínét (Nyitra és Pest) szintén a mecénás ihlette: Nyitrán kezdte meg középiskolai tanulmányait, tehát saját alma materébe tért vissza az ő tiszteletére bemutatott darabot megtekinteni, és e város megyéjében voltak őseinek birtokai, továbbá maga is a Nyitra vármegyei Ürmény községben látta meg a napvilágot 1694. március 6-án; a pesti piarista gimnázium pedig az újonnan, éppen az előadások idején szerzett földbirtokai közelségében működött. Számos tanulmány értekezik Grassalkovich igen jelentős építészeti és képzőművészeti mecénatúrájáról.<sup>35</sup> Emellé hozzá tehetjük a középfokú oktatást támogató tevékenységét és annak bizonyítékát, a tiszteletére előadott, itt bemutatott négy iskolai színjátékot. E színdarabok vagy nyíltan, vagy burkoltan utaltak

33 A jezsuita *Ratio Studiorum* (1599) nyomán a színdarabok jelentették a középiskolai történelemoktatás keretét. A protestánsok – kevésbé intézményesített formában – a 17. század végétől helyeztek nagyobb súlyt a történelemoktatásra (DEMETER 2003a, 341–345.). A katolikusok a bécsi egyetemen hozták létre az első történeti katedrát (VALENTIN 1978, III, 336.). A Habsburg Birodalom területén ezt tette általánosabbá a Nagyszombatban, 1735-ben Franz Wagner tollából napvilágot látott *Rudimenta Historica, Sive Brevis, facilisque Methodus Juventutem Orthodoxam notitia historica imbuendi, pro gymnasiis Societatis Jesu* című, 6 kis kötetből álló értekezés, miszerint a bécsi udvar óhajára a jezsuita iskolákban el kellett kezdeni történelmet tanítani. A korabeli, véglegesnek szánt nevelési szabályzatot és konkrét tantervet – a korábbiak nyomán ugyancsak 1735-ben – Franz Molindes jezsuita tartományfőnök írta alá *Instructio privata seu typus cursus annui pro sex humanioribus classibus in usum magistrorum Societatis Iesu editus* címmel, amely megadta a tananyag vázlatos elrendezését is. Ezzel vonult be a történelem a jezsuita gimnáziumok oktatási rendjébe. A piaristáknál is csak 1747-ben vezették be a rendszeres történelemoktatást, amelynek első gyakorlati példáját Kácsor Keresztély (1710–1792) piarista tanár adta 1752-ben. Összefoglaló áttekintést ad a történeti témájú iskoladramákról: VARGA–PINTÉR 2000; PINTÉR–VARGA 2002, 26–37. Előzményként: MÉSZÁROS 1981, 467–468.

34 BÁLINT 1943, 28–35.; BARNÁ 1990, 92–94.; BÁLINT–BARNÁ 1994, 95–100., 334.; KÉRCSEI 2005, 258–270.

35 VARGA 1997; VARGA 1999.

a mecénás személyére, életpályájára és az adott időpontban betöltött tisztségre. Ezzel együtt saját rendi-nemesi reprezentációjának szerves részét képezték abban az évtizedben, 1726 és 1735 között, amikor pályája felívelőben volt. Egyben életre szóló példát adtak és erkölcsi tanulságként szolgáltak Grassalkovich I. Antalnak, valamint a nagyszámú színjátszó diáknak és a vélhetően lelkes közönségnek egyaránt.

### **“Dacius, Insignatus Corona” – Performances of the Piarist Secondary School in honour of count Antal Grassalkovich I.**

In this study, we analyse school dramas performed in honour of count Antal Grassalkovich. He was born into a minor noble family and rose to eminence, by becoming one of the most well-off nobleman of the country. Besides, he also worked as an incumbent of the royal court of Vienna. Altogether, four plays were performed in his honour, all of them in the Piarist Secondary School of Nyitra and Pest. The play entitled *Erkölcnek dicsősége, azaz Sergius Sulpitius* (Pest, 1726) set the young Roman emperor as an example to the young Grassalkovich. The play *Auspicata Parentatio. Sive Antigonus Filius e' sepulchro in thronum e' pio Demetrii patris funere in munus regium sub vectus* (Nyitra, 1729) set the father-loving general, who is willing to sacrifice his own kingship for him as a model. In the play entitled *Oppressae Innocentiae Victoria, seu Dacius strato hoste favente numinis ope regia Insignitus Corona* (Pest, 1732) King Dacius was the forerunner and paragon for count Grassalkovich. With Dacius innocence (*Innocentia*) triumphed and obtained the crown designated for him (*Insignatus Corona*). For Dacius, i.e., Grassalkovich, the designated crown signified his functions and his rank as a nobleman. The play entitled *Leander optimam partem elegit Solitudinem prae Solio* (Pest, 1735) was performed as a parable for a statesman defending Christianity and the homeland.

*Translated by Veronika Szelid*

KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ

**CHILDREN'S WORLD ON THE STAGE  
OF JESUIT SCHOOL THEATRE  
IN THE BOHEMIAN PROVINCE<sup>1</sup>**

Textual material related to Early Modern school theatre, i.e. texts and synopses of school plays, can be approached through the prism of multiple scientific fields. It is evident that theatre specialists as well as Neo-Latinist or literary scholars may contribute to the understanding of its form and function. This theatrical discipline has also been a focus of historians, be it those examining the history of the performing institutions (i.e. order houses or entire orders), or those focusing on the history of pedagogy or education. In their research, texts and synopses of school plays function mostly as evidence of the dates of school performances, incorporation of theatre into the curriculum and sometimes also the personalities of actors or prominent superior members of the audience. These researchers are interested in the thematic aspect of the plays, which are analysed mostly in connection with festive performances but also in the context of their possible educational impact. Can the texts of school plays, however, be approached as representative sources in a different light? This brief article will try to answer by attempting, with the help of several exemplary texts, to show the possible benefit of detailed reading of school plays as probes into the everyday life of children – pupils in the Early Modern society.

The paper draws from the research of Jesuit school theatrical production in the Bohemian province in the first half of the 18<sup>th</sup> century, which is only briefly characterized here in the context of preserved texts of the school drama in the Bohemian lands in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Similarly to the rest of the Central European territory, a large number of performances were written and performed by the students of predominantly Jesuit and

---

1 This paper was created with the financial support of the Czech Science Foundation (GA ČR), as a part of project *Child in the Middle Ages and Early Modern Age in the Czech lands* no. GA15-02196S.

Piarist colleges in the Bohemian lands.<sup>2</sup> The plays were occasional, written mainly by teachers as a part of the curriculum or for special occasions; these two reasons for the creation of such plays can overlap so much that they are inseparable, and separating them does often not make any sense. The preservation of these texts is a matter of coincidence; it does not reflect any rational mechanisms of conservation but rather the way textual material of this kind was treated from the Josephine times to the 20<sup>th</sup> century.<sup>3</sup> The known corpora contain altogether over 500 plays in manuscript and several thousand of printed or manuscript programmes/synopses. Only several single copies have been preserved from the 17<sup>th</sup> century; the first half of the 18<sup>th</sup> century is represented predominantly by Jesuit<sup>4</sup> and partly Piarist production;<sup>5</sup> the second half of the 18<sup>th</sup> century is characterised mostly by Piarist and Benedictine plays,<sup>6</sup> where German language becomes a competition for previously dominant Latin.

Owing to recent research, the best documented theatrical production is the Jesuit one, the assessment of which can be supported by foreign studies as well.<sup>7</sup> In Europe, researchers focus above all on rarely preserved clusters of texts of regular performances from the first half of the 18<sup>th</sup> century, completed by an extensive corpus of synopses which enable the scholars

---

2 Colleges founded by other orders only played a marginal role; theatrical activity is only documented in the Benedictine college in Broumov and the municipal college of Žatec (BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2011a, 53–57). The Latin schools of the mendicant orders were not very common and the evidence about their theatrical activities has not been researched as of yet.

3 The sets of synopses have mostly been preserved in convolutes from college libraries or their origin is unknown. The texts were sometimes conserved thanks to the libraries of the succeeding educational institutions, i.e. public colleges (Kłodzko, Broumov, Litomyšl etc.); Jesuit plays have usually been preserved in the torsos of collections of documents pertaining to individual colleges, which have survived for unspecified reasons and now form a part of the Jesuitica in various archival collections. Cf. Alena Bočková's paper (Theatrum Neolatinum...) in the first volume of the present book (p.296.).

4 MENČÍK 1895; JORDAN 1916; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 1995, 158–166.; ZEMEK 2001, 116–156.; JACKOVÁ 2006, 232–253; BOK 2013, 40Y–413 [Contains an inventory extant plays from Jesuit College in Český Krumlov]; *Nejmírnější Pallas* 2016, 443–466.

5 ZEMEK, 1966; BOMBERA 1983, 1987, 1990, 1995; KĽOSOVÁ 1992.

6 SVATOŠ 2005.

7 The list of plays e.g. VALENTIN 1983–1984; STAUD 1984–1994; editions of synopsis SZAROTA 1979–1987; FILIPPI 2001; editions of dramas: MUNDT–SEELBACH 2002; TILG 2005; GIER 2005; BAUER–LEONHARDT 2000; SULINI 2011 etc.; for the most recent syntheses e.g. BLOEMENDAL 2014, 2015; DEMETER 2015.

to reconstruct the repertoires of the school stages of certain colleges.<sup>8</sup> The efforts to make the preserved texts accessible gave rise to a series of publications entitled *Theatrum Neolatinum*, introduced in these proceedings by Alena Bočková.<sup>9</sup> I have used the texts collected in the earliest volumes of this editorial project as the reference material in the preparation of this article.<sup>10</sup>

First of all, however, let me briefly characterize the plays with a child protagonist. In the second part of this article, I will discuss some passages from the plays set in the school environment and show how these apparently banal scenes can complete or correct our idea of the running of a Jesuit school. In the conclusion, I will summarize the potential educational effect of this type of theatre on young people through identification with the child protagonist.

In multiple school plays, the protagonist is *in tenera aetate* – i.e. a child or an adolescent. It is apparent that with the drama set among the pupils' peers, their acting became more credible – and, more importantly, the familiar setting multiplied the moral or educative effect of the story. In my research, however, the main attraction of these plays is their illustration, in one form or other, of the life of the pupils/actors. The protagonists are close in age to the students of a Jesuit college, i.e. the age scope is still rather wide, ranging from little boys to adolescents who are already preparing to assume their role in society.

School plays vary substantially in terms of topic and tone, making the thematic division possible.<sup>11</sup> For the sake of this article, let us divide the stories of little or young heroes into three broader groups according

---

8 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 1995, 148–166.; JACKOVÁ 2006, 232–253.

9 Sv. Jan Nepomucký 2015; *Nejmírnější Pallas* 2016.

10 In the corpus of the published plays, seven plays have a child protagonist confirmed by the text of the play and two according to their synopses.

11 The most complex division of the plays was performed by M. E. Szarota in her facsimile edition of the synopses. (SZAROTA 1979–1987, introduction to volumes I, II, III). Other researchers have divided the repertory into similar thematic groups: unfortunately, with regard to the preserved textual material, they can only deduce from the topics introduced in the *argumentum* of the play and the outline of the contents in the synopsis. Magdalena Jacková drew from complete dramatic texts (JACKOVÁ 2011, 114–222.), establishing similar, albeit broader categories. A variant of this thematic division of the plays is derived from the instructive impact on the students (BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 105.). Three basic thematic categories can be established. The first group focuses on personal relationships, especially ties with family and friends. The second category primarily strives to develop religious feeling, especially Marian devotion. The last group contains plays that focus on personality and its formation, with regard to the current or future missions of the individual. These plays mostly thematise the right choice in life, often including the portrayal of a good or evil ruler; less commonly, they emphasise specific positive (diligence, obedience) or negative (pride, greed, laziness) traits.

to the treatment of the young protagonist and the setting of the dramatic action. The first group are stories firmly rooted in the world of children, with a simple plot and usually also a happy-ending.<sup>12</sup> Frequently, they are episodically structured, alternating adventure (straying, robbers' assault, presumed death of a friend),<sup>13</sup> with scenes from family life (siblings' conflict)<sup>14</sup> or school life, miracles etc. The plot of these plays is usually a fictitious story fabricated by the author, which can be derived from an *exemplum* or a marginal citation from a legend about a saint, who then becomes the leading positive character of the play. Sometimes suitable moments from the saint's childhood are used, sometimes a convenient episode from the saint's life is simply transposed into his childhood.<sup>15</sup> These plays were usually created for the youngest pupils of Jesuit schools, the rudimentists and the principists. Numerous everyday situations from the life of children appear here in detail, not respecting the historical setting of the story, but on the contrary making se of the daily reality of the actors' lives. This makes them very valuable as sources of information about the functioning of the college and the behaviour of the pupils both at school and outside; they reflect the way the child communicated with socially superior characters, i.e. parents (always represented by the father on the school stage), teachers and priests, but also with their peers, i.e. classmates and siblings.

In the second, radically different group of plays, the adolescent or child protagonists are confronted with the situations that no longer belong into children's world (struggle for the throne, crusade, confessionalism or

---

12 *Angelus ad aras, Vox clamantis, Gratia indeptarea gratiae, Nomen proprium Floris Nazaraei.*

13 *Vox clamantis* (v. 317–341., BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 170–173.) features a real assault by robbers; a faked robbery plotted by naughty classmates figures in *Angelus ad aras* (v. 599–615, ibidem, 128–129.) and *Nomen proprium Floris Nazaraei* (v. 36–380., JACKOVÁ 2016, 160–163.); a presumed death appears in *Gratia indeptarea gratiae* (scena IX, BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 480–481, ); JACKOVÁ 2007, 55.

14 E.g. Edmundus in the play *Nomen proprium Floris Nazaraei* has a fictitious brother Florimundus – his very opposite not only in the approach to school duties and devotion but also in relation to their mother, which is apparent from the presents the brothers send her.

15 In the play *Nomen proprium Floris Nazaraei*, the apparition of Baby Jesus is transposed from the Saint's early adulthood to his early childhood.

even martyred death...<sup>16</sup> These works also bring the spectator to a very different environment. They are set at court or in the exotic landscapes of pagan lands, and place their characters, be it rulers or poor families, in extreme situations. Everyday life of young people is not shown in much detail; on the other hand, we can deduce from these texts what was probably the Jesuit tutors' ideal of the relationships among their wards. They also present the correct ways of dealing with the power that is bestowed on one.<sup>17</sup> Moreover, they offer a noteworthy view of the difficulties of growing up, be it the necessity to instantly enter the adult world or, conversely, the need to maintain filial obedience.

The third group contains plays whose heroes have been labelled by Magdalena Jacková as "the young men on the crossroads".<sup>18</sup> The motive of *bivium* is frequent in these texts, and the *psychomachia* principle is employed in the decision-making process of the protagonist. Similarly to the first group, these plays are set in an environment familiar to the students, with a possible introduction of adventurous motives. They are nevertheless also related to the second group through the motive of the necessity of making a decision which is vital for the protagonist's future life. This kind of plays can be found among dramatic texts intended for the youngest pupils but also those written for adolescents, showing that the motive of making the right decision in life was very universal and as such favoured by the teachers. The topic may have stemmed from the morality tradition;<sup>19</sup> the plot is usually fictitious, often developed from an *exemplum* but sometimes also inspired

---

16 This type has an only representative among the published plays – *Gratiosus Matris pulchrae dilectionis lusus*, (JACKOVÁ 2016, 192–275.), the dramatic treatment of a legend about three young crusaders (young boys in the play), who are taken captive by the caliph after a lost battle. Their bravery and ardent prayers addressed to Virgin Mary bring about the apparition of the Virgin's statue (Madonna of Liesse – worshipped today in Valletta, Malta in the Church of the Madonna of Liesse), which causes the conversion of the Egyptian princess Ismeria. Cf. KOVÁCS 2013.

17 These models are especially prominent in the plays set at the royal court. More on their educational impact e.g. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2010.

18 JACKOVÁ 2011, 106.

19 A typical example of this type is the play *Richardus*: one of its scenes transfers the spectator directly to heaven. Devil arrives to persuade Jesus that it is just to cast the erring protagonist and his friends in hell, and the heroes are saved only with the intercession of the Virgin.



by a legend.<sup>20</sup> In the genre scenes, apart from the realities of the life of a common student, who applies himself with more or less diligence to his school and spiritual duties, these plays tend to portray the idle life of youth. When assessing the credibility of the scenes set in a tavern or showing other types of entertainment, we must bear in mind the educational goals these plays had. The characteristics of the “leaders” of the good and evil camp can cast some light on the creation of the character of an ideal tutor – i.e. a grown-up supposed to mould his young wards.

The research regarding the pedagogical methods in Early Modern times has conveyed many insights into the ideal ways of bringing up and educating youth, especially boys. Nevertheless, our knowledge of the educational and instructive practice is very general and researchers frequently find themselves unable to verify the real state of things. Hardly any journals or letters written by schoolchildren have been preserved, and the correspondence of their parents or tutors only covered extraordinary events. Hence, in the second part of this article I will focus on the informative value of the school scenes in this type of drama. The school would usually become a Jesuit institution in the plays, even if the circumstances suggested a Cistercian convent school or a Medieval Latin school as was the case for St. John of Nepomuk,<sup>21</sup> or one of the oldest colleges of the Oxford University, as was the case for St. Edmund of Canterbury. The observations and information gained from the plays are therefore applicable to educational institutions run by the order. I will focus on two specific areas: the mechanisms of teaching and the application of educational methods and premises.

We usually reconstruct the Early Modern educational process with the aid of school regulations (*Ratio studiorum*, *Consuetudines*),<sup>22</sup> which may be very detailed but still do not fill in all the blanks. Let me cite three examples here: *Ratio studiorum* states that the teacher of the lowest class should verify

---

20 *Divus Joannes Nepomucenus*. The protagonist of the play is John of Nepomuk – the plot, however, is pure fiction fabricated by the author, who drew on the information that John was a diligent student (irrelevant for the plot of the legend). The fight between Theolater and Philocosmus for John’s affection becomes the main plot of the play, with the Saint standing unwaveringly on the side of virtue as a role model for his classmates and future adorers. Similar approach was adopted by the author of *Gratia indeptarea gratiae*.

21 More about the legentictic context of plays about St. John of Nepomuk see BOČKOVÁ 2015.

22 *Ratio studiorum* 1599; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2011.

the expertise of his pupils prior to teaching,<sup>23</sup> without specifying how this should take place. The classroom scene in the middle of the fourth act of the play *Angelus ad aras* proves that oral examination was indeed used in schools and shows its course.<sup>24</sup> Similarly, several scenes from the play *Nomen proprium Floris Nazaraei* demonstrate the way homework was approached.<sup>25</sup> We discover that the teacher announced a competition to write a poem, specifying its topic in a very poetic way; apart from the form, he suggested how much time his students should spend on the task; he publicly read the works they handed in and commented on them, instantly choosing and rewarding the winner. Some of the pupils had problems understanding the task, others rushed, yet others did not respect the form or made a mistake in metrics...<sup>26</sup>

*Consuetudines* describe the duty of an altar server during mass in the convent church as a very rare and probably honorary service,<sup>27</sup> but do not state the conditions or mechanisms of choosing the suitable boys. *Angelus ad aras* reveals that especially in the case of smaller boys, the choice was on the catechist and that being proficient in the duties at mass was a necessary condition.<sup>28</sup> The vestments used for altar service were probably paid for by the parents.<sup>29</sup> The pupils could get a small reward for exemplary service from the catechist or the sacristan.<sup>30</sup>

One of the basic features of Jesuit pedagogy is the use of elements of competitive teaching, whose basic feature was competing in practically every field. The above mentioned play *Edmundus* shows the competition in

23 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 83–85.; *Regulae communes Professoribus classium inferiorum*, 30, *Ratio Studiorum* 1599, 420.

24 *Angelus ad aras* 1729, v. 393–434: “*Magister: Qveis norma discenda fuit obsequii sacri/ Ad aram, an omnes hanc suis animis tenent? / Eccur tacetis singuli? Nemo sciat?/ ...*”, BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 112–117.

25 *Ratio studiorum* merely recalls assigning homework. *Regulae communes Professoribus classium inferiorum*, 30, *Ratio Studiorum* 1599, 420.

26 *Nomen proprium Floris Nazaraei*, Inductio V. (v. 187–247.), JACKOVÁ 2016, 146–151.

27 E. g. *Consuetudines provincae Germaniae Superioris. „Ordo diei. 8. ... Ministrant etiam discipuli externi, sed sine neglectu lectionum et studiorum.*” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2011, 190.

28 *Angelus ad aras*, e. g. v. 133–136., 384–388., 413–440., BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 92–93., 112–117.

29 *Angelus ad aras*, v. 155–158: “*SERVUS: Nova vestimenta Joanni jubet / Parare mater in modum tunicae. AEMULUS 1: Deo / Rursus dicatum veste votiva induent, / Istud profecto sanctuli ingenio placet.*” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 94–95.

30 *Angelus ad aras*, v. 175–210., BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 96–99.

homework for a small reward. The concluding part of the play *Divus Joannes Nepomucenus* mentions the grand competition for the best student of the school or at least of each class.<sup>31</sup> It is clear from both plays that winning such contests was very important for the pupils; they are also very instructive in showing how the winner – in both cases a celebrated saint – earned his laurels.<sup>32</sup> Apart from erudition and thirst for knowledge, apparent in the Nepomucene play,<sup>33</sup> diligence and piety is emphasised, as it places John above his equally talented peers and promotes Edmund, who is not always among the best, to the elite of the class.<sup>34</sup>

The plays also help us learn about the form of material rewards used in these school competitions. The announcement of the winners and granting of a honorary duty or degree (*honores*) was already a great tribute. Apart from this, the winner of a school competition could win a book or “*imago*” (*praemia*).<sup>35</sup> This prize was usually conceived by scholars as a paper picture of a saint or Virgin Mary, and only thanks to the school plays we now know about other types of objects – wax figures or pendant medallions.<sup>36</sup>

31 *Divus Joannes Nepomucenus*, Inductio XI, XII, BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 242–249.

32 *Divus Joannes Nepomucenus*, v. 624–630: “DISCIPULUS 1: O tantum forem / Victor ego! Quantum plauderem in cordis sinu! / [DISCIPULUS] 2: Inane votum est, praeripi mihi non sinam / Primos honores. [DISCIPULUS] 3: Et ego vobis non ero / Inferior, omne colligam ingenii robur / Viresque totas exeram, ut locum mihi / Primum in Lycaeō vendicem.” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 242–243.; *Nomen proprium Floris Nazaraei*, v. 203–204.; JACKOVÁ 2016, 148–149.: „EDMUNDUS: O utinam Deus! / Victoris ego sorte potiar! OMNES: Utinam ego quoque!”.

33 *Divus Joannes Nepomucenus*, v. 612–614: “PALLADIUS: Pignora adamata! Gloriae quisquis cupit / Solium tenere paceque optata frui, / Sciat necessum sibi, scientiam ut colat.” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 242–243.

34 *Divus Joannes Nepomucenus*, v. 658–664. ... 681–683.: “THEOPHOBUS: Hucusque semper aemulos inter suos / Victor Joannes fuerat et talem fore // Etiam deinceps nullus est dubio locus. / Satis tuetur diligentia eum sua / Pietasque, qua ille Caelicos primus sibi / Rapit favores ... PHILOTHEUS: Debitam hanc palmam sibi / Poscit Joannis diligentia et preces / Junctae labori.” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 244–247.; *Nomen proprium Floris Nazaraei*, v. 239–241., 252–255.: “PAEDAGOGUS: Denique Edmundi labor / Pergratiosus ingenii palmam et statum / Unus meretur praemium. Donum cape. ... / MUSULUS: ... Scio, ingenio rudi / Est caetera Edmundus. Nisi alieno bibat / E fonte metra, nauseam e proprio creent / Petita.” JACKOVÁ 2016, 150–153.

35 BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 83–85.; *Regulae communes Professoribus classium inferiorum*, 31, 35, 36, *Ratio Studiorum* 1599, 420–421.

36 *Nomen proprium Floris Nazaraei*, v. 205–206.: „PAEDAGOGUS: Videte, pro Narcissulo hoc scholae fuit / Mavorte agendum.” JACKOVÁ 2016, 148–149.; *Vox clamantis*, v. 84–87. „ROSILUS: ... Ubi non Mariae mysticis textam rosis / Coronam adornes nec tamen pulchrum refers / Testem favoris, praemium. Pulchrum tulit / Pignus Joannes et, Rosile, tu nihil.” BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 152–153.

The possible negative influence of competition on the relationships in class<sup>37</sup> was a frequently discussed subject. Scenes from school plays often use the motive of the pupils' jealousy of a more successful classmate, which every so often leads to the stealing of his deserved reward, showing that this issue was reflected by the teachers. For instance, the portrayal of John of Nepomuk as the best student of his school accentuates the Saint's humility – a possible suggestion for the top students not to succumb to pride.

The sophisticated educational system, which was meant to produce cultured and pious members of the elite class of townsmen or clerks, relied on keeping the young person very busy. This supposition is confirmed by the school plays. The regulations also anticipated the protests of the youth to the large workload. How exactly these protests took place is not clear from the last redaction of *Ratio studiorum*, but the plays once again confirm the laziness and forgetfulness of the students, their attempts to plagiarize and their cheekiness and flippancy towards the teacher – perhaps a little unexpected in the context of the period.<sup>38</sup> Pupils' complaints regarding the difficulty of the curriculum, attempts to play truant or to escape from school for good are reflected here.<sup>39</sup> We also encounter the practice of sending the classmates of the absent student to look for him and find out the motive for his absence.<sup>40</sup>

Similarly interesting is the mention of slapping as an effective pedagogic tool. The Jesuit teacher could not use slapping in class, since it fell under the ban of physical contact with the students.<sup>41</sup> On stage, however, it is used by parents, tutors and angels alike, which clearly proves that the motive of the ban was formative and not pedagogical.<sup>42</sup>

---

37 *Nomen proprium Floris Nazaraei*, v. 243–246.: „*PAEDAGOGUS: Quid nubilosa fronte et obliquo feris, / Pubes, sodalem lumine? Invidia flagras? / Sedito, simili pensa fac scholae feras / Ornata studio, praemio ornabo pari.*“ JACKOVÁ 2016, 150–151.

38 JACKOVÁ 2007, 54–55.

39 JACKOVÁ 2001, 939–940.; *Angelus ad aras*, v. 390–391.: “*DISCIPULUS 1: Instat hora jam adeundae scholae, / Vae mihi tibi que. DISCIPULUS 2: Non petam ludum.*“ BOBKOVÁ-VALENTOVÁ-BOČKOVÁ-JACKOVÁ 2015, 112–113.

40 *Regulae Communes Professoribus classium inferiorum*, 41, *Ratio studiorum* 1599, 422., *Richardus*, v. 236–237: “*THEORGUS: ... Meos citato provola ad nutus gradu, / Dudum Richardum Laribus absentem voca.*“ JACKOVÁ 2016, 88–89.

41 E.g. *Consuetudines Provinciae Gallo-Belgicae*, Pars 3, §15, n. 2: “*Caveatur vero magnopere, ne inter agendum cum discipulis eorum facies, manus et caput tangatur.*“ BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2011, 147.

42 *Ratio studiorum* considers the corporal punishment appropriate, above all for younger pupils. For the execution, however, it suggests appointing a so-called corrector, who was neither a teacher, nor a Jesuit. This practice has not been directly attested yet. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 124–126.

I would like to dedicate the third and conclusive part of my paper to the protagonists of school plays as possible models of exemplary behaviour. Stories of children whose lives end in death and damnation were no doubt meant to serve as cautionary tales. It was comparatively easy to identify with a protagonist who seeks the right way of life and often follows the wrong path, but miracle or deep repentance (or both) save him from perdition.

The saints, sometimes employed for the role of the unwavering, positive heroes, were surely the paragons of diligent, precise, obedient, helpful and above all pious pupils. Was a saint, however, an attainable – and therefore attractive – model? With this question in mind, let us examine for instance the plays about St. John of Nepomuk, set in the Saint's childhood and young age. The typical feature of many of these plays is the portrayal of vices, which the teachers encountered in their pupils: laziness, unwillingness to study, unruliness, envy, levity, desire for a frivolous life or religious laxness and formalism. In many cases, the triumph of the diligent, responsible and pious student John does not lie in the defeat and shaming of his adolescent adversaries, but in the spiritual force, which makes them repent and seek reformation, and which is manifested when John forgives them and renews the friendship (they pray together to Virgin Mary or they both serve as altar boys). The teachers must have suspected that the characters of naughty classmates and disorderly friends will be closer to the actors than saintly characters, and they made sure to point out that these characters can be reformed by regret which will be rewarded by forgiveness and the possibility to join the saint.<sup>43</sup>

---

43 *Angelus ad aras*, v. 744–751: „*AEMULUS 1: Ignosce. Ecce, factorum pudet / Pigetque. EUCHARUS 1: Frustra. Vosmet indignos agunt / Delicta vestra, hunc sanctitas dignum facit. / AEMULUS 2: Huic comministros esse nos saltem fave / Jamque meliores aemulatores facis / Committesque ad aras. / JOANNES: Gratia rursus nova / Servum beabis, hosce si socios faves. / Decet apliorem Numini turmam obsequi. / EUCHARUS 1: Rursus triumphas Eucharum. Jam igitur data / documenta sequere et Angelus ad aras vola.*“ BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 138–139; *Nomen proprium Floris Nazaraei*, v. 654–665: “*UTERQUE: Ah nos nefandi! Maeror et dolor tuus / Nos impia manus. HIGINUS: Recipe (sed veniam dabis?) / Sacra furta miserens, recipe. Parcis? EDMUNDUS: Poplitem / Humo leva. ... OMNES: Sodales faedus in tuae sinis / Pietatis ire? EDMUNDUS: Gaudeo, laetor! Tua / Exempla per virtutis erudiar, cohors!*“ JACKOVÁ 2016, 182–185.

The elementary educational goals of the plays which employed details from student life are evident: to encourage the pupils to work harder at school, to deepen their spiritual practice (with a special emphasis on Marian devotions), and also to confirm the possibility of abandoning the evil ways and changing them for the righteous path.

In place of a conclusion, allow me merely to state that the reading of selected Jesuit school plays can not only enrich the historian's knowledge of the functioning of a Jesuit school, but also improves our understanding of the main concerns of upbringing pupils in colleges run by the order.

### List of plays

[**Rirenschopff, Joannes**], *Divus Joannes Nepomucenus tenera in aetate virtutis et scientiae illustris idea, imitationi studiosae juventuti propositus*. Agente pro theatro academica mediae classis grammaticae juventute Pragae ad S. Ignatium a. 1734, Národní archiv Praha (NA Praha), found Stará manipulace (SM), sign. J 20/17/18, box 998, f. 86r–93v (text), f. 82r/v (synopsis), edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 190–249.

[**Tiller, Joannes**], *Vox clamantis, Mariae amantis echo sive S. Joannes Nepomucenus, quondam dilectus a Matre pulchrae dilectionis, eidem tenerrima dilectione correspondens*. Hodie in theatro propositus ab infima gramatices classe Neo-Pragae 1724, NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 998, f. 299v–308v, edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 188–249.

[**Machek, Antonius**], *Angelus ad aras D. Joannes Nepomucenus*. Pro theatro exhibitus a rudimentistis Neopragensibus 1729, 27. Maji, NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 998, f. 330r–337v (text), f. 329r/v (synopsis), edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ 2015, 72–139.

[**Tiller, Joannes**], *Gratia indeptae rea gratiae ad tribunal Matris gratiarum votivo absoluta, debito in S. Joanne Nepomuceno quondam recuperatae sospitatis ergo ad beneficas Mariae aras ex voto peregrino*. Hodie in theatrum assumpto ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili ac Ingenua mediae classis grammatices juventute Pragae ad S. Clementem anno 1725, mense Majo, die ... Národní knihovna ČR, sign. 52 A 39, adl. 58, edition BOBKOVÁ-VALENTOVÁ–BOČKOVÁ–JACKOVÁ, 2015, 476–483.

[Kleinhampl, Joannes], *Richardus per Matrem viventium a morte aeterna vindicatus*, hodie pro theatro propositus ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili ac Ingenua rudimentorum schola in academico gymnasio S. J. Pragae ad S. Ignatium, 1735, NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 998, f. 199r–209v (text), xxx (synopsis), edition JACKOVÁ 2016, 59–124.

[Kaliwoda, Antonius], *Nomen proprium Floris Nazaraei, ex amicitiae lege amicus alter ego Innocentiae Flosculo Edmundo ad salutarem usum olim factum commune*, hodie in theatrum translatum ibidemque exhibitum a Perillustribus, Praenobilibus ac Ingenuis adolescentibus rudimentistis in Academico Gymnasio Soc. Jesu Pragae ad S. Ignatium, Anno 1740, mense Junio, die 1., NA Praha, SM, sign. J 20/17/18, box 999, f. 804r–816r, edition JACKOVÁ 2016, 125–184.

### Gyermekvilág a bohémiai jezsuita iskolai színpadon

A kutatás legtöbbször vagy az iskolai színjátékok esztétikai, műfaji, tematikai sajátosságaira, pedagógiai hatásaira vagy az előadások körülményeire irányul, a jelen tanulmány viszont a drámák segítségével szeretné feltárni a koraújkori gyermekek iskolai mindennapjait: a bohémiai jezsuita provincia 17. századból és a 18. század első feléből való iskolai színjátékait tekinti át. 500 kéziratos dráma és több ezer kéziratos illetve nyomtatott program maradt fenn; a 17. századból kevés, az anyag legnagyobb része a 18. század első feléből való. (A 18. század második felében Bohémiában már jelentős a piarista és a bencés iskolai színpad, ahol a latint egyre gyakrabban felváltotta a német nyelv; e szakasz azonban már nem tárgya a dolgozatnak.) A 18. század első felének jezsuita korpusza a legjobban dokumentált, így alkalmasabb a nemzetközi összehasonlításra. Az elemzés a *Theatrum Neolatinum* sorozat kiadott szövegeire épít; lásd az első kötetben Alena Bočková dolgozatát.

A dolgozat röviden jellemzi azokat a színjátékokat, ahol gyermek a főszereplő. majd rátér az iskola mint színhely ismertetésére, mivel e hétköznapi jelenetek feltárják, hogyan működött a jezsuita iskola. A szűzség figurái leggyakrabban iskoláskorú gyermekek. A legegyszerűbb történetek szerencsésen végződnek, a (második cselekménytípusba sorolt) bonyolultabbak a gyermekvilág konfliktusait (testvér, iskola, stb.) mutatják be, ahol fontos a feljebbvalókkal való viszony is. Sokszor egy-egy szent gyermekora ad példát, máskor a nézők számára ismeretlen, exotikus

világba visznek a darabok. A koraújkori iskolákról való kevés ismeretünk alapját a curriculumok (*Ratio studiorum*, stb.) jelentik. A drámák ezen túl a tanítás és nevelés módszereiről is árulkodnak. E módszereket a dolgozat több drámából rekonstruálja. A tanárok a drámákban sokszor versenyeztetik a diákokat, mint ahogy a jezsuita oktatásban kiemelten fontos volt a verseny, majd a jutalmak, díjak kiosztása.

A szentek gyermekkorában szívesen mutatták meg a bűnök, kísértések legyőzését. A harmadik cselekménytípus ugyanis válaszótra érkező gyermekeket mutat be (Jacková szavai), akiknek éles helyzetben jól vagy rosszul dönteniük kell. A történetekben láthatóan erős az exemplumok és a moralitások hatása.

Végül a dolgozat összegzi a lehetséges pedagógiai hatásokat, a diákok azonosulási lehetőségeit a gyermekszereplőkkel. A színpad számos, elsősorban történelmi ismeretet is nyújtott. A jezsuita iskola a hétköznapiakat, a jelent, a múltat, az ismert színhelyeket, az ismeretlen körülményeket egyaránt a színre varázsolta: minddel az volt a célja, hogy képzett, művelt, a hatalomhoz lojális embereket neveljen, s hogy a gyermekek erkölcsi és intellektuális erejét megeddze.

A dolgozat végén lista sorolja a hivatkozott drámákat, a bibliográfiai adatokkal.



**PÁLLYA ISTVÁN DESTOUCHES NYOMDOKAIN:  
PAZARLAY ÉS SZŰKMARKOSY**

Pállya István *Pazarlay és Szűkmarkosy*ja egyike annak a 15 piarista drámaszövegnek, melyek a piarista iskoladráma elvilágiasodásának idején születtek, és melyek a hivatásos színpadra szánt komédia előzményének számítanak.<sup>1</sup> 1767-ben, mikor ez a komédia előadásra került Veszprémben, már – a mai szemmel nézve is – ideális infrastruktúrája volt az iskolai színjátszásnak. „1759-ben egy újabb iskolaépület terveit készítették el, s abban a felső emeleten a retorikai és poétikai osztálytermek mellé helyezték el a theatrumot.”<sup>2</sup>

Közhely – de mint minden közhelynek, ennek is valóság az alapja –, hogy a dráma olyan műnem, amelyben, a legelvontabb síkon, értékrendek ütköznek. Pállya István szövege már címében is jelez egyfajta összeütközést az anyagi javakhoz való kétféle lehetséges viszony szintjén: *Pazarlay és Szűkmarkosy* névvel. (Az igazság kedvéért jegyezzük azonban meg, hogy a darab címét, amint az a szövegkiadás<sup>3</sup> jegyzeteiben olvasható, Takáts József, Pállya első életrajzírója adta, a kor színházi szokásrendjét követve.)<sup>4</sup> A beszélő nevek jelenségével Demeter Júlia a Pállya szöveg kapcsán is foglalkozik. Általánosságban megállapítja, hogy „A beszélő név (...) szükségképpen a jellemábrázolás felé tolja el a komédiát, s ezáltal a jellemkomikumot a helyzetkomikummal legalább azonos fontosságúvá avatja.”<sup>5</sup> Ez elmondható konkrétan Pállya névadó gyakorlatáról is. A két szereplő neve két egymással ellentmondásban álló attitűdöt fejez ki. Mivel nem szándékunk a téma történeti áttekintése, csak a Pállya közelebbi elődjének tekinthető, és a szövegkiadásban

---

1 DEMETER 1995, 54.

2 KILIÁN 2002, 184.

3 A kéziratos szöveget először Kovács Dezső adta ki (Kovács 1907), legújabb, kritikai kiadása: *Piarista iskoladrámák* II., 26-108.

4 *Piarista iskoladrámák* II., 105.

5 DEMETER 1995, 62.

közvetlen (vagy majdnem közvetlen, mert német fordítást feltételező) francia forrásként<sup>6</sup> emlegetett Destouches<sup>7</sup> *Le Dissipateur* című komédiája képezi pillanatnyilag a vizsgálgódás tárgyát.

A darab keletkezésének kérdésében kis korrekcióval élnék a szövegkiadás jegyzeteiben leírtakkal kapcsolatban. Keletkezésének dátuma ugyan bizonytalannak tűnik, de nagyon valószínű, hogy korábbi, mint az ott megadott 1742-es dátum. Édouard Thierry<sup>8</sup> szerint már 1736-ban kinyomtatták. Ezt erősíti meg Hankiss János igen alapos Destouches monográfiája is, melyben az 1736-os dátum mellett még a kiadó is meg van nevezve (Prault père).<sup>9</sup> A *Dissipateur* nem tartozik Destouches igazán sikeres drámái közé. Ugyan az ezt követő évben szinte minden vidéki színház játszotta, sőt Németországban is színpadra került, viszont a valódi sikert jelentő Comédie Française repertoárjába csak 1753-ban vették fel (ahol mindössze hat előadást ért meg). Destouches, akit én semmiképp nem minősítenék Molière-imitátornak,<sup>10</sup> kora divatjának megfelelően, kereste a komédiában rejlő moralizálás lehetőségeit, a címek legtöbb esetben egy kifogásolható tulajdonsággal megjelölt figurára utalnak (*Le Curieux impertinent*, *L'Ingrat*, *L'Envieux*, *Le Glorieux*, vagy a fókuszunkban lévő *Le Dissipateur*). Viszont, mint Hankiss János megállapítja: „Il fait choix des sujets qui, pour être nouveaux, doivent friser le singulier

---

6 *Piarista iskoladrámák* II., 106.

7 Philippe Néricault, művésznevén Destouches (1680-1754), Tours-ban és Párizsban folytatott jogi tanulmányainak a befejezése helyett a színészetet, majd a színdarab-írást választotta. E két tevékenység azonban nem biztosíthatta a tehetséges fiatalember anyagi biztonságát, noha adottságaira Boileau is felfigyelt. Pártfogóra egy bizonyos Roger Brulart de Sillery személyében lelt, aki svájci nagykövet lévén, titkárának fogadta. Emiatt fordulhatott elő, hogy első darabja, a *Le curieux impertinent*, Svájcban került bemutatásra. A remek kezdeteket bizonyítja, hogy szövegét a Comédie Française is rögtön játszani kezdte. Ennek köszönhette ezután a régens, Orleans-i Fülöp támogatását, és számos megtisztelő diplomáciai feladatot (például az angol királyi udvarnál). Drámaszövegei tematikája a kor gazdasági, politikai, társadalmi dinamikájából merít. A régensség ideje alatt megfigyelhetett hirtelen meggazdagodásokat és elszegényedéseket, és egyaránt észrevette a régi arisztokrácia gögjét és pöffeszkedését, valamint a szabados újjazdagok bárdolatlanságát. Bizonyára igaza volt Voltaire-nek, aki a *Le Siècle de Louis XIV*-ban úgy értékeli Destouches jelentőségét, hogy sem Regnard sem Molière nyomdokaiba nem léphet, bár korának sikeres szerzője volt. Ellenben erényének tartja, hogy nem engedett a születőben lévő polgári dráma műfaji csábításainak.

8 Thierry, dátum nélkül, XXV.

9 HANKISS 1920.

10 DEMETER 1995, 92.

et l'exceptionnel.”<sup>11</sup> és ez a szokatlan iránti vonzalma némileg megmagyarázhatja a visszafogott fogadtatását. (Ellenben, Destouches életművének épp emiatt, akár egy másik magyar irodalmi vonatkozása is lehet. Hankiss felvétele szerint Bessenyei 1777-es *A philosophusa* egy korai Destouches szöveg, a *L'Homme singulier* témáját írja újra.<sup>12</sup>)

### Bevezető

A franciákkal kapcsolatban korán (a 17. század elején) kialakul az az imázs, hogy társasági lények (más megvilágításban élvhajászok), és ez együtt jár a luxus igényével. Ami persze költséges életvitelt feltételez, ezért is forog az eszük sokat a pénz körül. Ezek a társasági lények elsősorban a fővárosban élnek, de legalábbis időről időre megfordulnak a párizsi jobb körökben, ha nem is mindig személyesen, de gondosan megformált és nagy nyilvánosság előtt felolvasott leveleik révén.

Párizsnak létrejön egy olyan nimbusza, melyhez foghatót kevés nagyváros mondhat a magáénak, és ami többé-kevésbé a mai napig tovább él. XIII. Lajos uralkodása idején, de főképp Richelieu bíboros, a király első minisztere kivételes adottságainak köszönhetően, elindul az a központosító folyamat, amely nemcsak gazdasági értelemben hivatott konszolidálni a háborúk sorát átél/átéló országot, hanem a hivatali rendszer és a kultúra tekintetében is. A centralizációs elv érvényre juttatásának egyenes következménye a királyi hatalom megszilárdítása és székhelyének kijelölése Párizsban. A mi szempon-tunkból nézve: csak Párizsban vannak állandó társulattal rendelkező színházak, melyek közönségüket ebben az új nagyvárosban kell, hogy megtalálják. És meg is találják, mivel Párizs a korabeli Európa legnépesebb városa a maga négyszázezer lakosával. Létrejönnek a központosított monarchia jól ismert társadalmi kategóriái, melyek közül a nemesség a kor társadalmi hangadó-jának számít. A mértékadó körök párizsi hétköznapijai megjelennek a dráma-szövegekben is. Már az előző században Corneille előszeretettel használja ezt a tematikát (*La Galerie du Palais*, *La Place Royale* drámacímek ma is létező fővárosi helyeket neveznek meg), és instrukcióiban soha nem mulasztja el közölni, hogy „La scène est à Paris”.

---

11 HANKISS 1920, 393.

12 HANKISS 1920, 388.

Ám a pénznek egyre nagyobb a jelentősége ebben a társadalomban, hisz a nemesség fényűző életvitele szilárd anyagi hátteret feltételez (ez azonban nem mindig felel meg a valóságnak). A Destouches-korabeli drámaszövegekben a pénz, mint központi kérdés, már nem kizárólag az ellenszenves, zsugori vénemberek attribútuma, mint a régi komédiákban. Ténylegesen szerelmes fiatal emberek is érdeklődhetnek leplezetlenül imádoztjuk vagyona iránt, anélkül, hogy a közönség rokonszenvét ezzel eljátszanák.

A *Pazarlay* forrásának tekintett Destouches szöveg is nagy hangsúlyt fektet a párizsi „arany ifjúság” hedonista életvitelének bemutatására, de legfőbb karakterjegye, hogy az erotika középpontba kerül. Szociológiai tanulmányok igazolják, hogy az erotika a korabeli jómódú (nemesi) rétegek életében természetesen fonódik össze a pénz iránti libidó késztetéseivel. Destouches-nál is e kettős motiváció hajtja a szereplőket egymás felé vagy épp ellenkező irányba. Az erotika a mindennapi életben is túllép a testek egymás iránti vonzalmán, és beépül a kultúrába, a társas viselkedés szokásrendjébe, a gazdasági életbe. Nem ritkán átlépve így a társadalom türelmi küszöbét. De a tobzódó szerelmi élet – melynek bemutatása érthető módon hiányzik Pállya verziójából – nem az egyetlen tényezője a Párizst jellemző örömhajhász életmódnak. Párizs számos lehetőséget kínál az „érzékek ünnepét” életfilozófiává tevők számára a gasztronómiában, a luxusban, a divatban. Ennek a vonatkozásnak már vannak megfelelői a magyar szövegben. De amíg Destouches személyes tapasztalatok és közvetlen megfigyelések útján juthatott a fentiek ismeretéhez, Pállya István legfeljebb közvetetten szerzi meg ezt a tudást, és semmiképpen nem tapasztalati úton jut meglátásaihoz. Ez oda vezet, hogy míg Destouches drámájában a mai olvasó számára is plasztikusan, a maga összetettségében jelenik meg a pénz-erotika-élvezetek által hajtott párizsi társadalom, Pállya csak sematizálva és egy elítélő prekoncepció mentén idézi fel ugyanezt. „Ha a szerelmi bonyodalmat – a nőkkel együtt – kihagyjuk, az európai komédiából vajmi kevés marad.”<sup>13</sup> – írja Demeter Júlia.

---

13 DEMETER 1995, 56.

## „Nemzeti” karakterjegyek

A két címszereplő neve által hordozott konfliktusnak emeljük most ki egyetlen, hangsúlyos aspektusát. Pállya a Pazarlay által felmutatott értékeket megfelelteti egyfajta „franciáság”-gal, szemben Szűkmarkosy „magyaros” értékeivel. Ilyen természetű hierarchiát magától értetődő módon nem fedezhetünk fel Destouches-nál, de a szándékot sem, hogy nemzeti jellegzetességnek nyilvánítson bizonyos jelenségeket. A Pállya-szöveg szoros olvasása során létrehoztunk egy leltárt a „franciáság”-gal összefüggésben. Több mint száz olyan nyelvi alakzat fordul elő a szövegben, mely jelentésstanilag ebbe a témakörbe tartozik. Ez mennyiségre elég komoly ahhoz, hogy igazolva lássuk a fenti állítást (mármint, hogy ez az árnyalatok nélküli, elfogultan negatív „franciás” attitűd lenne a konfliktus egyik eleme). Adataink között vannak főnevek (földrajzi és tulajdonnevek főleg), melléknevek, határozószavak, alkalmi ige-képzések, francia szavak és teljes francia kifejezések. Ezeknek rövid, kommentált listáját adjuk meg az alábbiakban.

### Főnevek

Ebbe a kategóriába tartozik *Franciaország neve* (17 előfordulás), mely elég szertelen helyesírással (francia Ország, Francia Ország, francia ország, Francia Ország, francia Ország) öt féleképpen bukkan fel a szövegben.

*Párizs*nak 28 előfordulása van a szövegben, s a bevezetőben említettek fényében nem meglepő, ha szinte legendás helynévként mantrázzák a Pazarlay táborába tartozók e város nevét. Mint korábban írtuk, a franciák számára már az előző században ténylegesen elfoglalja a város ezt a kiemelt státust. „Les membres de la haute société et des classes dirigeantes recherchent de plus en plus le cadre urbain et surtout parisien, et ce goût se reflète dans la comédie.” – írja Colette Scherer a komédia műfaj-történetével foglalkozó művében.<sup>14</sup> A főváros nevéből képzett melléknév egy alkalommal a Kapitány szájából hangzik el, s a „tervezett” utazásra vonatkozik („Parisi utra”),<sup>15</sup> második előfordulása a gúny tárgyát képező franciás udvariasság jelzője: „Parisi politiahoz való qualitasok”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> SCHERER 1983, 120.

<sup>15</sup> *Piarista iskoladrámák* II., 36.

<sup>16</sup> *Piarista iskoladrámák* II., 42.

A *franciák*, mint e hely lakói (15 előfordulás) kétféle írással: francziák vagy Franciák, magában, vagy szókapcsolatokban fordul elő. Például a titkos hátsó szándékkal francziákat dicsérő Kaptány nem állít kevesebbet, mint hogy a „francia Paraszt ember a Politikának mestere lehetne,”<sup>17</sup> mert az udvariaság, a viselkedni tudás az alsóbb néprétegeknek is a vérében van. „L’Objet principal et qui occupe tous leurs soins, c’ est la recherche des bons mots et des expressions extraordinaires ... pour conserver dans l’Empire des conversations un juste tempérament entre le style rampant et le pompeux” idézi Antoine Adam<sup>18</sup> de Pure abbát, a Préciosité szakértőjét, aki minden részletében elemzi a 17. század második felére kialakult és bizonyos körökben használatos beszédmodort. Ez a népréteg más vonatkozásban is megemlékszik. Magyary mondja: „szélllebéelt francia szolgája(val együtt),”<sup>19</sup> akiknek a bére háromszorosa a magyarokénak, mert a „francia szolga szolga nélkül nem szolgál.”<sup>20</sup> Gúny tárgyát képezi a francia emberek társalkodni tudása is: „ha franciával beszél az ember, soha a beszédből ki nem fogyhat.”<sup>21</sup> És valóban, a 17. század végére a társasági viselkedés egyik legfontosabb eleme a beszélgetni tudás volt, melyet valóságos művészetté csiszoltak bizonyos körökben.<sup>22</sup> Destouches ennek a hagyománynak a tisztelője és tehetséges követője volt.

## Melléknevek

*Franczial/francia:* francia hintó, francia szokás, francia kívánság, francia utazás, francia hízeltetés, francia családtság

francia pompás ruhák, francia titulus, francia bolondság, francia út, francia emberség, francia öltözet, francia pompák

A kétféle írásmóddal megalkotott jelzős szerkezetek egyrészt a francziák feltételezett életmódjának Magyary és támogatói szemében botrányos, külsődleges tartozékait jelölik (hintó, pompás ruhák, öltözet vagy titulus), másrészt e külsővel összefüggésben lévő belsőleges (morális) következményeket (szokás, kívánság, hízeltetés, családtság, emberség, bolondság).

17 *Piarista iskoladrámák* II., 33.

18 ADAM 1962, II., 35.

19 *Piarista iskoladrámák* II., 40.

20 *Piarista iskoladrámák* II., 42.

21 *Piarista iskoladrámák* II., 43.

22 Scudéry 1998.

A társalkodni tudás korábban említett valóságos követelményét figyelembe véve nem meglepő, hogy a franczia (francia) jelző a nyelv jelölésére is gyakran (6 előfordulás) felbukkan. Magyary valóságos dührohamban támadja a francia nyelvet:

KÖVESDY

Kegyelmed, amint veszem észre, igen nagy ellensége a francziáknak.

MAGYARY

Azt meg vallom, és a nyelveket is úgy utallom, hogy azt 6 filléren meg lehetne vennem, meg nem venném, sőt, ha egy kalan vízbe be vehetném, be nem venném. De vannak olyanok, akik azt a bolond nyelvet úgy meg szerették...”<sup>23</sup>

E jelzőből képződött az a két *határozószó* is, melyek ugyanebben a párbeszédben hangzanak el, s amelyekkel a franciák nyelvét feleslegesnek ítéli („A mi eleink soha se tudtak franciájul, még is volt mind pinzek”), és a pazarlást francia karakterjegynek nyilvánítja Magyary („franciássan el költik, el pazarllák”).<sup>24</sup>

### **Igék, igenevek**

Ezek olyan alkalmi szóképzések, melyek nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy Pállya szövege a humor révén érje el a morális tanítás nyilvánvaló célját. Magyary használja a *megfranciázni/megfrancziasodni* igét (*franciássá tenni* értelemben), mely vonatkozhat a nyelvre: „magyar neveit meg franciázni”,<sup>25</sup> viselkedésre: „meg franciasodott Complementírozó iffiak”,<sup>26</sup> „Már az egész világ megfranciasodik?”<sup>27</sup> És egy konkrét esete a francia befolyás Magyary számára felháborító terjedésének, a titulus, amely igei alakban is felbukkan: „... egész világ Monsieur meg mosiurodott”.<sup>28</sup>

---

23 *Piarista iskoladrámák* II., 40.

24 *Piarista iskoladrámák* II., 40.

25 *Piarista iskoladrámák* II., 42.

26 *Piarista iskoladrámák* II., 47.

27 *Piarista iskoladrámák* II., 54.

28 *Piarista iskoladrámák* II., 43.

## Francia szavak

A *francia szavak* szerény tára is felbukkan Pállya szövegében. Elsősorban a fent említett titulus, gazdag helyesírási változatokban (Monsiuúr, Monesur, Monsur, de helyesen is tíz alkalommal). A köznévből lett személynév: La Fleur is sokféle írásmóddal jelenik meg, olykor egész torz változatban (Lafu, La flúr, La-Fleur, Lafleur). Ezen a jelenségen azonban semmiképp nem kell megütköznünk, a francia nyelv oktatása az iskolákban csak nagyon későn (18. század második fele) kezdődik.

## Francia kifejezések

Ezek viszont majdnem korrekt francia helyesírással vannak a szövegben, ami mégiscsak azt mutatja, hogy bizonyos körökben elterjedt, használatos formulák voltak. Ilyen például a „très humble serviteur”, mely Pállyánál öt alkalommal is megjelenik, vagy a „très obeisant (sic!) valet”. Egész más (alantas) regiszterbe tartozik, és ezzel hatékonyan színesíti Pállya nyelvezetét az „O diantre peste!”,<sup>29</sup> természetesen egy szolga szájából.

## Konklúzió gyanánt

Nehéz lenne ma már megítélni, hogy a Pállya István által minden bizonnyal kitűzött pedagógiai és erkölcsi cél elérhető volt-e a *Szűkmarkosy*val. Vajon tanítványai őszintén azonosulni tudtak-e a *magyaros*ként sugalmazott puritanizmus értékrendjével? Ha szégyenkezve is, de nem kísértette-e meg őket a megidézett *franciás*, frivol világ? Félig komolyan azt mondhatnánk, hogy Pállya István a tűzzel játszott. Feltételezésem szerint csak addig lehetett egyszerű a szerzetes-tanárok helyzete, míg az ifjúság el nem kezdett megismerkedni árnyaltabban, – legalább művészeti alkotások közvetítésével – , a franciák sziporkázó szellemű közegeivel. Ami pedig a magyar professzionális színház alakulására-fejlődésére gyakorolt feltételezhető hatását illeti, az élő, szellemes párbeszédnek révén ezzel a szöveggel Pállya István beírhatta volna a nevét a magyar drámairodalom történetébe. Azonban a szöveg által megteremtett színpadi világ és annak szcenikai működtetése – részben a keletkezés körülményei miatt – elmaradt az Európában már jól ismert megoldásoktól, a dráma kéziratban maradt és tudomásunk szerint soha nem került át a hivatásos színpadra.

---

<sup>29</sup> *Piarista iskoladrámák* II., 53.



### István Pállya disciple de Destouches

La comédie de István Pállya: *Pazarlay és Szűkmarkosy* (1767) se diffère de beaucoup de ces comédies françaises qui en sont considérées comme les sources littéraires. Notamment de deux pièces de Néricault Destouches (1680-1754): *Le Glorieux* (1732) et *Le Dissipateur* (1736). Les différences s'expliquent non seulement par le fait que Pállya les a connues en traduction allemande. Il est intéressant de faire la démarche d'en trouver d'autres raisons. Destouches était l'un des remarquables auteurs de son temps, sans être un génie novateur. Bon observateur et homme du monde, il connaissait bien la vie parisienne, ses goûts et ses mœurs, sans avoir pris une position critique trop sévère contre ce qu'il voyait. Par contre, le professeur de moral István Pállya, à l'aide du comique dans ces dialogues, formule un avis net contre les „vissitudes parisiennes” représentées dans sa pièce par le personnage du Capitaine. Alors les situations sociales respectives des deux auteurs expliquent leurs attitudes divergeantes. Mais non seulement ces positions sociales différentes peuvent être évoquées comme sources de différence. Au XVIIIe siècle le théâtre français connaissait déjà des Molière, LeSage, Marivaux, ainsi de suite, tandis qu'à l'époque de István Pállya en Hongrie n'existait pas encore de théâtre professionnel mondain. D'ici les malhabiletés structurales et le schématisme des caractères. Ce qui nous permet quand même de supposer une influence considérable de Destouches sur Pállya, c'est la présence non négligable des éléments textuels qui font référence à l'univers parisien. Dans cet article nous avons inventorié ces éléments, pour en offrir une liste brièvement commentée.

**A POLITIKUM MINT DRAMATURGIAI SZERVEZŐELV:  
TELEKI LÁSZLÓ (1764–1821) *HUNYADI LÁSZLÓNAK*  
*FŐ-VÉTELE* CÍMŰ TRAGÉDIÁJA**

Teleki Lászlót elsősorban politikusként, könyvgyűjtőként és irodalomszervező arisztokrataként tartja számon az irodalomtörténet-írás. Kevésbé ismert, hogy verseket és drámákat is írt. Fiatalkori, kéziratban maradt drámakötete jelenleg a Magyar Tudományos Akadémia kézirtattárában lelhető fel.<sup>1</sup> A kötetről és a benne szereplő szövegekről a 19. század végén Voinovich Géza írt elemzést, és összegző gondolatként így jellemezte Teleki műveit: „Drámái csak kísérletek, de az egyedüliek, melyek Bessenyei hatását mutatják irodalmunkban.”<sup>2</sup> Néhány évvel később Péterffy Béla drámatörténeti tanulmányában került elő Teleki László *Hunyadi*-drámája.<sup>3</sup> Bíró Ferenc, Bessenyei György színműveinek kritikai kiadásában Bessenyei *Hunyadi*-drámájának utóéleteként értékeli Teleki László művét. A Teleki-drámák tehát, ha nem is hozzáférhetőek nyomtatott formában, nem teljesen ismeretlenek az irodalmi hagyományban. Tanulmányomban tárgytörténeti megközelítéssel elemzem a *Hunyadi Lászlónak fő-vétele* című Teleki-drámát, kitérve a Bessenyei művével való kapcsolatára.

**A drámaírás mint arisztokrata kultúrpraxis**

A kötetet a szerző peregrinációjának kezdetén, 1784-ben tisztázta le, látta el egy apjához írott levéllel, illetve egy fiktív olvasóhoz szóló előszóval. A kéziratot szerkesztését tekintve nagyon hasonló a nyomtatott könyvekhez: van szerzője, címe, tartalomjegyzéke, előszava és egy bevezetése. Jó állapotából arra következtethetünk, hogy családi használatú irodalomként funkcionálhatott. A fiatal arisztokraták a szépírást egyfajta kultúrpraxisként gyakorolták, hiszen az írás a nevelés alapköveként funkcionált. Így volt ez a Telekieknél is generációkon keresztül.<sup>4</sup> Ismert például Teleki Ádám nyomtatásban is megjelent *Czid*-fordítása, László apjának, Teleki Józsefnek a francia nyelven írt útikönyve szintén nem ismeretlen, a geryeszegi ágon Teleki

1 TELEKI 1784.

2 VOINOVICH 1899, 9.

3 PÉTERFFY 1903.

4 F. CSANAK 1983, 54, 317–350.

Domokos neve pedig ugyancsak drámaszerzőként maradt fenn. Utóbbinak *A spanyolok Mexicoba'* című kéziratban lévő kötete a marosvásárhelyi Teleki Tékában található,<sup>5</sup> és formai szempontból Teleki László drámakötetére emlékeztet, az ifjúkorában elhalálozott Domokos még metszetet is készíttetett a kéziratot könyvecskéhez, s azt annak első lapjára ragasztatta be. Az idősebb Teleki József (1738–1796) és fia, Teleki László is írt verseket, Teleki Ferenc (1785–1831) pedig „[...]” verseket publikált az *Erdélyi Múzeumban*, a *Szép Literaturai Ajándékban*, a *Hébében*, az *Aurorában* és a *Felső Magyar Országi Minervában*.<sup>6</sup>

Teleki László három drámáját 1782 és 1784 között írta, tehát tizennyolc és húszéves kora között. A kötet áll egy előszóból (amely az apához szóló levél), egy rövid értekezésből (*Ezen három Tragediáknak rövid Crisse*), és három drámaszövegből: az első a *Helvetia...*, a második a *Senekanak halála*, a harmadik a *Hunyadi Lászlónak meg ölettetése*. Az előszó részét képező, apjához szóló levél 1784. december 29-i datálású, ebben László így meséli el a drámaírás és a művek keletkezésének történetét:

„Gyenge gyermekségetől fogva mindég különös hajlandóságot erzettem az írásnak ezen neméhez, úgy hogy még minekelőtte pennámnak lett volna az az ereje, hogy valamit fel tehessen, maris a közönséges Comédiát játszó helyeken különös örömmel szerettem halgatni a Szomorú játékokat, vagy Dramakat. Tizen nyoltz Esztendő koromban történék, hogy egy esős Tavaszon mintegy hat hétig voltam magamra Szirákon idvezült Nagy Anyámmal; ez idő nem engette a mezőn való mulatást, melyre nézve kéntelen voltam a házban mulatni; az időmet pedig el nem akarván vesztegetni haszontalansággal az első Tragediának készítésével töltöttem mintegy három heti üress óráimat. Azért Édes Atyám, ez az első munkám nem lehetett olyan szép, olyan tiszta Magyarsággal írott, mint a' más kettő. Latom, s láttam eddigis annak sok hiányságait, de önként meg nem igazítottam, hogy annyival inkább meg láthassa Ngod az azon időbeli Stilusomnak mivoltát. Senekát a második Tragédiámat közelebb Erdelyben való mulatásomkor kezdettem vólt el, de akkor el nem vegezhettem, hanem Ngtokkal ki jővén az el múlt tavaszon, ugyan Szirákon vegere hajtottam. Ezen Tragediának azért az első Actusa sokkal regibb a mas kettőnél, de mind azonáltal nekem/: meg lehetett ugyan hogy hibazom:/ az mind a gondolatokra, mind a szoknak erejere nézve sokkal elébbvalonak tetszik a más kettőnél.”<sup>7</sup>

5 TELEKI 1791.

6 VADERNA 2015, 248.

7 TELEKI 1784, 14r.

Látszik a leírtakból, hogy saját alkotói attitűdje az apja korszerű képzés- és neveléskonceptiójából nőtte ki magát: az írás a hasznos tevékenységek közé számítandó, azonban semmiképp nem lezárt és professzionális írásműként kívánja első számú olvasója kezébe adni az iratcsomót, hanem formálendő, nem végleges szövegekként, amelyek írói fejlődésének első komolyabb állomásaként értelmezendők. Mivel a peregrináció a nevelés lezárását jelképezte, nem lehet véletlen, hogy a fiatal gróf Bécsből küldi apjának a kötetet, hiszen ez egyben a fiú sikeres nevelésének egyik ékes bizonyítékeként is felfogható. 1785-ben egy másik hasonló kéziratot drámakötetet is küld az édesapjának, ebben *Péter Király* című műve és számos közgazdasági-közigazgatási gyakorlatot bizonyító táblázat kapott helyet: mindez jelzi, hogy az arisztokraták a kulturális gyakorlatként kezelt szépírást nem különítették el élesen az írás többi típusától.<sup>8</sup> Ennek a második kötetnek az előszava egy latin nyelvű levél, de személyes hangvétele szintén azt erősíti, hogy a kötetek a nevelés sikerének zárókövei.

„Kétféle fajtájú mutatványt küldök Neked. Nincs mit csodálni, első helyen egy eléggé egyszerű kis tragédia-kísérlet áll. [...] Ami egyedül hátra van, az, hogy a lehető legnyomatékosabban kérjelek, hogy e tragédiácska elolvasásakor figyelmed ama sokat hangoztatott, nemrégileveledben előhozott [mondásra] szándékozd irányozni: a nagy dolgokban elég az akarat is. Mindemellett hogy azon írásnemnek is, amely a közügyeket illeti, tanúsítványát bírhasd tőlem, e nyolc gyakorlatot is, három táblázattal együtt, csatolom. Láthatod ezekből, hogy akár a stílusban, akár a gazdasági [?] tudományokban attól az időtől kezdve, mióta itt vagyok, mennyi előrehaladást tettem.”<sup>9</sup>

---

8 TELEKI 1785.

9 TELEKI 1785, 3–6. A fordítás BÁTORI Anna munkája. Az eredeti: „Mitto TIBI dupplicis generis speciminae. Nimirum tentamen aliquod leve satis Tragoediae primo stat loco. [...] Unicum quod restat, est ut TE quam maxime orem, in perlegenda hacce Tragaediola animum advertere velis ad tritum illud, et proximis litteris a TE prolatum: In rebus magnis et voluisse sat est. Interim ut etiam illius scribendi generis, quod res pertractantur publicae a me documentum habeas haec octo exercitia, una cum tribus Tabellis adjici. Videre TIBI licebit ex illis quosnam seu in stylo, seu in scientiis Cameraticis ab illo tempore, a quo hic sum fecerim profectus.”

## A Hunyadi-dráma kontextusa

Számos iskolai színi előadásról maradtak fenn adatok, amelyek bizonyítják, hogy a Hunyadiak kora elég népszerű téma volt a 18. századi iskolai színjátszásban.<sup>10</sup> Drámaszöveg viszont alig maradt fenn, így elképzelhető, hogy az ifjú Teleki gróf számára Bessenyei műve volt az első magyar nyelvű Hunyadi László-dráma, amit olvasott. Teleki témakezelése bizonyítja, hogy mintául Bessenyei műve szolgált: de ő maga is szót ejt erről az előszóban. Érdekes, hogy Bessenyei neve nem csupán interperszonális, hanem irodalmi viszonylatban is előkerült a családon belül:

„A mi a harmadikát illeti a Hunyadi László Fő vetelit, a’ leg ujjabb annak első Actusát kevelsel fel jövetelem előtt keszitettem volt el, a’ más hármát pedig itten való mulatásom alatt. Ez minthogy leg újabb, leg jobbnak kék lenni, de mivel az ilyen munkához maganosság kívántatik, nem lehetett ennek ilyen nagy és lármás városban oly jó foganatya. Irt éppen ezen Historiáról Bessenyei is egy rövid Tragédiát, de mind azért, hogy az Esopus szajkója szerint idegen Tollakkal nem akarnám magamat fel ruházni, mind pedig mivel az ő Tragédiája nem is olyan hogy a belőlle szedett tollakkal igen fel lehetne magát tzifrázni, önként semmi részben se követtem.”<sup>11</sup>

Annak ellenére, hogy néhány évvel a dráma megírása előtt Teleki József és Bessenyei nyilvánosan is konfliktusba keveredtek egymással, Bessenyei neve nem olyan név a Teleki-családban, amit ne lehetne kiejteni. Igaz ugyan, hogy Bessenyei drámája negatív példaként szerepel. Lehetséges, hogy Teleki – függetlenül a néhány évvel korábbi incidenstől – tényleg nem tartotta Bessenyei művét esztétikailag kielégítőnek, de feltűnő, hogy szükségesnek látta véleményének nyomatékosítását. Azt azonban valószínűleg nem tudta, hogy Bessenyei műve is csak átirat volt: Szörényi László 1989-ben ismertette a *Ladislaus Hunyady. Tragoedia*. című latin nyelvű dramakéziratot, amely Szegeden a Somogyi Könyvtárban H. B. 157. jelzeten található.<sup>12</sup> Ennek a magyarra fordítása Bessenyei *Hunyadi László tragédiája* című műve.<sup>13</sup> Hogy Teleki mely pontokon írta át Bessenyei György munkáját, a későbbiekben

10 VARGA–PINTÉR 2000, 111–135.

11 TELEKI 1784, 14r.

12 VARGA–PINTÉR 2000, 117–118.

13 SZÖRÉNYI 1989a, 53–66.; SZÖRÉNYI 1989b, 683–706.

részletesen elemzésre kerül. A vizsgálat fókuszában Teleki témakezelése áll, ezért az eredeti latin szöveg, valamint Virág Benedek 1817-es, nyomtatásban megjelent klasszicista átirata sem képezi részét az összehasonlításnak.<sup>14</sup>

Az elemzés előtt érdemes néhány szót ejteni a Bessenyei–Teleki konfliktusról is, amelynek az irodalomtörténetben számos interpretációja ismert. Teleki József monográfiája, F. Csanak Dóra részletesen felhasználva az egykorú történeti forrásokat, hiteles képet ad a történetekről, noha ő mint Teleki-kutató nem ért egyet a kazinczyánus interpretációval, ami Teleki Józsefet állítja be negatív szereplőként.<sup>15</sup> F. Csanak megállapítja, hogy nem elvi ellentét miatt alakult ki kettejük között az összeütközés, hanem abból adódóan, hogy Bessenyei olyan ügyekben lépett fel a bécsi udvarban a protestánsok nevében, amelyekre nem volt megbízatása, ezért a protestánsok ellene fordultak, ráadásul Bessenyei úgy akart megszerezni egy pozíciót, hogy az azt betöltő Nagy Sámuel, Teleki József és Ráday Gedeon barátját, azzal vádolta meg, hogy nem jól végzi munkáját.

Bessenyei György az ellentétet az irodalmi nyilvánosság szintjére emelte, amikor eljuttatott egy paszkvillust Telekihez.<sup>16</sup> Ebben a gúnyversben a szorgalmasan dolgozó hazafit szembeállítja az irigy és gonosz, hatalmaskodó gróf alakjával, magát szelindekhez és egérhez hasonlítja, amelyekről azt is megjegyzi, hogy képesek végezni egy nagy állattal. Fenyegető versében arra kéri Teleki Józsefet, hogy ne bántsa őt.

„Ha okos, erejét mutassa munkában, | S ne lár-mázzon széjjeljárván  
a hazában. | Ne hurcolja mindég az én kicsinységem, | Ne irigyelje úgy  
kevés tisztességem.”<sup>17</sup>

Ez a becsmérő, éles vers nem csak védekezés, de támadás is volt. Ezután Teleki az uralkodóhoz fordult, aki azzal intézte el az incidenst, hogy azt a feleknek egymás között kell megoldaniuk.<sup>18</sup> Az eset az 1770-es évek derekán zajlott, amikor Teleki László tizenéves volt. Szinte biztosan tudott a történetekről, s arról is, hogy Bessenyei katolizált. S mivel a kritikai kiadásban Bíró Ferenc is fölvetette, hogy akár egyházpolitikai alapozású szándék is

14 VIRÁG 1817; NAGY 1984.

15 F. CSANAK 1983, 253–260.

16 A versről lásd még BESSENYEI 1990, 65–68.

17 *Bessenyei György Gróf Telekiének*, BESSENYEI György válogatott művei, szerk. vál. Bíró Ferenc, Bp., Szépirodalmi, 1987, 87–88.

18 F. CSANAK 1983, 260.

szerepet játszhatott a Hunyadi-téma újraírásában, ezért érdekes megvizsgálni, hogy milyen dramaturgiai és erkölcsfilozófiai nézetkülönbségek domboznak ki a két dráma között. Bessenyeit Hunyadi-drámája fűzte közelebb a Beleznay-családhoz. Az így szerzett munka hozta magával az incidenst, amelyre a paszkvillus volt az utolsó reakció, illetve később Teleki László műve. Az egymásba kapaszkodó láncszemekként értelmezett eseményekhez érdekes adalékként hozzáilleszthető Bessenyei György 1804-es államregénye, hiszen a *Tariménés utazásának* előszavában, a *Világosításban* Mária Terézia védelmében megszólalva még a Hunyadi-drámánál is pontosabban írja le az uralkodóról alkotott egyik fontos nézetét:

„A hibáz, aki vakít, nem az, aki vakíttatik.”<sup>19</sup>

Ez azt sugallja, hogy aki azért hoz rossz döntést, mert tanácsadói félrevezetik, nem hibáztatható. Mindezt Bessenyei az általa igen tisztelt Mária Terézia kapcsán veti papírra, aki csökkentette a protestánsok jogkörét, és aki emiatt nem volt népszerű a protestánsok körében.

Jelen vizsgálatban a politikai-közéleti narratíva alatt a dramatikus szövegen kívüli eseményeknek mint alakító tényezőknek a szerzői szinten való megnyilvánulását értem. Az ifjú Teleki politikai véleményformáló céllal írta meg a drámáját. Ezzel kívánta az apja előtt prezentálni felkészültségét és bölcsességét. Bessenyeinek más céljai voltak. A dráma megírásával ugyanis kiterjesztette a kapcsolatrendszerét; ezt az látszik alátámasztani, hogy Bessenyei György és Beleznay Miklós szövetségének első, jelenleg ismert dokumentuma a Bessenyei-féle Hunyadi-dráma, hiszen a művet Beleznaynének ajánlotta a szerző, „és ismeretes, hogy ez a szövetség alakítja majd a testőrséget az év végén odahagyó Bessenyei pályáját is: ő lesz a magyar protestánsok bécsi ügyvivője.”<sup>20</sup> Bessenyei tehát megírja a drámát, ami által előléptetésre tesz szert, ám ebből kifolyólag ellentétbe kerül Teleki Józseffel, majd katolizál. A Hunyadi László Tragédiája azonban negatív fogadtatásban részesült, és mindez Bessenyei elmondásából tudható. A mű megítélésében nem esztétikai okok játszottak közre, hanem inkább a kritikai kiadás által is felsorakoztatott néhány érv: többek között az, hogy V. László, a rossz döntést hozó uralkodó a szerző idejében is hatalmon lévő Habsburg-ház tagja volt, ezért a dráma csak a gonosz, manipulatív udvari tanácsosokról fest igen sötét képet.

19 BESSENYEI 1930, 25.

20 BESSENYEI 1990a, 23.

Bessenyei drámája esetében is figyelembe veendő az a mediális csatorna, amelyen keresztül a szerző közvetíti művét. Bessenyei György műve 1772-ben jelent meg nyomtatásban néhány versével, és a Beleznay Miklósnéhez intézett ajánlással.<sup>21</sup> Ez azért is érdekes, mert Bessenyei gondolt a női olvasó(k)-ra, ahogyan azt meg is fogalmazta az előszóban: rá mint érzékeny szívű aszszonyi olvasóra számít, és reméli, hogy műve tetszést vált ki, és védelmét élvezze majd.<sup>22</sup> A szerző életkorából adódóan Hunyadi László helyébe képzelhet- te magát az íráskor, miközben felkínálta Beleznaynének a Hunyadi László anyjával való azonosulást.<sup>23</sup> Sem Telekinél, sem később Virág Benedeknél nem lesz olyan hosszan kifejtve az anya fájdalma, mint Bessenyei művében. A *Hunyadi*-dráma ajánlása tehát olyan kapcsolatépítő gesztus volt, amely be- folyásolta a dramaturgiát. Teleki összes drámájában kevés a női szereplő, tehát a *Hunyadi*-tragédiában is redukálja az anya figuráját: Erzsébet nála mindösz- sze három jelenetben szerepel. Ugyanakkor Gara lányát mint László feleségét szerepelteti – Bessenyeinél még csak menyasszony –, és Telekinél a lány azzal bünteti a mű végén az intrikus apát, hogy Lászlótól való elbúcsúzása után ön- gyilkos lesz a nyílt színen:

„egy nagy kést kivon s keresztül üti magát”.<sup>24</sup>

### Egy téma, több dramaturgia

A *Hunyadi*-dráma Teleki László legkésőbbi, ám önmaga szerint nem a leg- jobb darabja. A fentebb citált levélrészletben maga is utal arra, hogy az apja konfliktusban állt Bessenyeivel; a konfliktus miatt-e, vagy egyébként sem, de nem tekintette Bessenyei művét jól sikerültnek, ezért ezt nem tartja követen- dő példának. Az előszóban tehát egyfajta negatív esztétikai elrugaszkodási pontként jelölte meg elődje alkotását. Úgy próbált meg rivalizálni az íróval, hogy bizonyos szempontból átalakította a drámát, miközben végig támasz- kodik is annak szerkezetére. Sok helyen éppen abból kiindulva, vagy attól elrugaszkodva ír meg egy-egy jelenetet. Abban azonban hasonló mindkét mű, hogy Cillei Ulrich meggyilkolását a drámaidő elé teszik, így a hübrisz

21 Beleznayné szalonjáról lásd SZILÁGYI 2015.

22 BESSENYEI 1990a, 115.

23 *Uo.*

24 TELEKI 1784, 89v.



a nézőnek vagy az olvasónak a fantáziájára van bízva. Ez a fajta termékeny bizonytalanság a későbbi Hunyadi Lászlóról szóló drámákra nem jellemző. Tóth Lőrinc műve például, amely az 1844-es Erkel-opera alapját is képezi, megjeleníti a gyilkosságot, éppen azért, hogy Hunyadi tettét tisztázza.<sup>25</sup>

Hunyadi László kivégeztetése rossz politikai döntésként élt a történeti emlékezetben. Jászberényi József idevonatkozó tanulmányában arra a megállapításra jut, hogy Bessenyei György feldolgozása olyan polifonikus szólamokat és széttartó értelmezéseket vet fel, amelyek mindegyike külön-külön releváns lehet, a szöveg egészének azonban olyan olvasástapasztalatban jelentkező természete van, amely áthidalhatatlan ismeretelméleti problémákat vet fel: vagyis Bessenyei művéből nem derül ki, hogy pontosan miért végezteti ki az uralkodó Hunyadi Lászlót, ahogy nem derülnek ki a gyilkosság körülményei sem.<sup>26</sup> Ettől függetlenül a mű egykorú olvasója, amilyen maga Teleki László is volt, érezhette úgy, hogy a Jászberényi által politikai olvasatnak nevezett értelmezés a mérvadó, miszerint jogtalanul, elsősorban a rossz tanácsadók miatt ítélik halálra Hunyadit. A mű ezen cseldrámajellegét meg is hagyta az ifjú Teleki, bizonyos pontokon mégis belenyúlt a dramaturgiába. Hunyadi László például sokkal több megszólalást kap, ezekben hosszasan értekezik az élet mulandóságáról, a földi javak jelentéktelenségéről, képet kapunk Istennel való kapcsolatáról és a halálhoz való viszonyáról. Elképzelhető, hogy az erkölcsi, vallásfilozófiai szólamokon kívül a dramaturgiai változtatásokon keresztül próbálta felmutatni apjának saját világnézetét és esztétikai álláspontját. Olyan, mintha ő is azonosulna Hunyadi alakjával, és köztudottan mélyen vallásos apjának is igyekezne örömet okozni azzal, hogy a legfontosabbnak tartott emberi értékeket beemeli a dráma központi karakterébe. Persze az is lehet, hogy a ma észlelt különbségek nagy része saját korában észrevehetetlen apróságnak tűnt. Bizonyos helyeken követi, máshol szándékosan változtat Bessenyei döntésein. Teleki például azzal indítja a drámát, hogy Hunyadi László egyedül elmélkedik, monológban beszél a magányról és a lélek halhatatlanságáról, majd ugyanez ismétlődik Mátyással való dialógusában, és a harmadik jelenetben Hunyadi barátja, Rozgonyi illetve a Püspök is megismétli ezeket, majd a végén László Király is arra döbben rá, amire Hunyadi. Teleki művében tehát a történésekkel egyidőben szereplőről szereplőre terjednek ezek az eszmék. Olyan erkölcsi szólammal van dolgunk, ami jól átgondolt szerepet kapott a dramaturgiában: nem egyszerűen felbukkan, hanem rátelepedik egyes szereplők alakjára, akik ugyanarra a megállapításra jutnak el a dráma végén, amelyre Hunyadi már a legelején eljutott.

25 TÓTH 1846.

26 JÁSZBERÉNYI 2004, 122–132.

A drámában viszont az uralkodó is kiemelt helyen van: ő az, akit befolyásolnak, akibe félelmet ültetnek, aki büntudatot érez a halálos ítélet aláírása után. Ha élve hagyja Hunyadi, ellene fordul a tanács, ha aláírja az ítéletet, saját esküjét szegi meg. Teleki mindhárom drámájára igaz, hogy bennük a központi karakter már a dráma elején rezignáltan várja a halált, azonban a környezetükben lévő negatív karakter radikális változáson megy keresztül mindhárom szövegben. A főszereplők „gondolkozása módja” nem változik, de a dráma végére minden más szereplő élete vagy az álláspontja átalakul. A vallási gondolatok igen hasonlóak minden szereplőben és minden Teleki-drámában: akár olyan vendégsszövegek is lehetnének, amelyeket megtalálhatnánk latin auktoroknál, kiváltképpen Senecánál, vagy protestáns prédikációkban. Hunyadi tragédiája például ezekkel a szavakkal indul:

„Olyanok e világi jók mint a' pára a' melly hamar el enyészik; ketsegtetnek ugyan bennünket külső színekkel, de hatsak egy kevésé figyelmetesebb szemekkel tekintyük őket, meg látszik világosan az ő hijában valóságok.”<sup>27</sup>

A pára jellegzetes hasonlata nem a világi javakhoz, hanem az emberi élet-hez hasonlítva az Újszövetségben fedezhető fel:

„Akik nem tudjátok mit hoz a holnap: mert micsoda a ti életetek? Bizony pára az, amely rövid ideig látszik, azután pedig eltűnik.”<sup>28</sup>

De mindez latin auktoroknál, például Seneca *Erkölcsei leveleiben* is fölbukkan.<sup>29</sup> Ilyen gondolatokat találunk még olvasás közben Telekinél:

„A magánosság árt a szomorodott szívnek”<sup>30</sup> „[...] mindig szemeink előtt kék tartanunk hogy egyszersmind halandók, s halhatatlanok vagyunk, és ehhez alkalmaztatni minden szándékunkat és kívánságunkat: átalok csak egyedül a Lélek, a' ki halhatatlan. [...]”<sup>31</sup> „Hunyadi: Jól mondod Rozgonyi. Ezért kell az ifju embernek mindig azon igyekezni, hogy magához mód nélkül ne édesítse az ő, a' dolgoknak csak külső színén kapó szemeit.”<sup>32</sup>

Milyen történeti munkákon alapul a Hunyadi-dráma cselekménye? Besenyei György és Teleki László is ismerte Bonfini *Rerum Ungaricarum decades* című művét. Hogy Heltai Gáspár *Magyar Krónikáját* (1575) mennyire

27 TELEKI 1784, 60r.

28 Jakab Apostolnak közönséges levele, 4. 14.

29 SENECA 1975, 201.

30 TELEKI 1784, 60r.

31 TELEKI 1784, 63r.

32 *Uo.*, 63v.

ismerték, arra kevés bizonyíték van. Teleki hivatkozik a dráma egy pontján a történetíráásra, de nem jelöl meg pontos forrást: lábjegyzetben hivatkozik a király egy évvel későbbi halálára, ami színpadi gesztusként értelmezhetetlen. Bessenyei műve pedig az ismeretlen jezsuita szerzetes latin drámája alapján készült, ott pedig igen keveset tudni a szerzőről. Bessenyei művét nem függetleníthetjük a latin forrásszövegtől. A Bessenyei-kritikai kiadás is utal rá, illetve Varga Imre és Pintér Márta Zsuzsanna is jelezte *Történelem a színpadon* című kötetben, hogy Bessenyei részben lefordította, részben átdolgozta az ismeretlen jezsuita művét.<sup>33</sup> Ehhez képest Teleki László – saját állítása szerint – külön is ügyelt rá, hogy „önként semmi részben ne kövesse” Bessenyei művét. A Szörényi László által felfedezett *Ladislaus Hunyady* ettől függetlenül közvetetten Telekinél is kimutatható, noha a latin nyelvű kéziratot vélhetően nem ismerte. A latin eredeti, a Bessenyei- és a Teleki-szöveg is egyezik néhány dologban. Mindhárom Bonfini munkáján alapszik, ezért a szereplők nevei nagyjából azonosak. Mindhárom felvonásokra és jelenetekre tagolódik, és erősen követik a klasszicista hagyományokat. Mindegyikben a király követ el vétket, amikor esküjét megszegve kivégezteti Hunyadiat. A latin szöveg három felvonása 10-10-11 jelenetre oszlik, Bessenyei háromfelvonásos változata 7-7-8, Telekié pedig 4-10-6-7 jelenetre tagolódik, tehát terjedelmében hosszabb. Négy olyan karaktert szerepeltet, akik Bessenyeinél nincsenek jelen: Vitéz Váradi Püspök, Esztergomi Érsek, Tsáki és Forgács, ők mindnyájan a tanács tagjai, közülük többen a szavazás-jelenetben vannak színen először.

Bizonyos dramaturgiai döntésekben hasonló a két szerző: az udvari világ hármás rétegzettségű, és a drámai szituáció az uralkodó és a jó alattvalók közé álló intrikusok miatt alakul ki.<sup>34</sup> Hunyadi Lászlót Czillei Ulrich meggyilkolása ellenére ártatlanul szenvedő főhőssé kell átírni, hogy létrejöjjön a tragikus hatás. Ezt egyrészt azzal érik el, hogy a gyilkosság maga nem a drámában történik, ami bizonytalanságot hagy maga után, így csak a gyilkosságra tett utalásokból tudunk meg néhány dolgot. Ugyanakkor mindketten hivatkoznak az ifjúkorra, a hevessegre mint enyhítő körülményre. Bessenyeinél az uralkodót a dráma elején maga a bűnös tájékoztatja tettéről zokogó anyja jelenlétében.

---

33 VARGA–PINTÉR 2000, 90.

34 BESSENYEI 1990a, 21.

„Én éltem őrzöttem s ő halva, maradott.”<sup>35</sup>

Hunyadi saját interpretációjában önvédelemként írja le a gyilkosságot, ráadásul Isten akaratának tekinti azt. Teleki is Hunyadi ifjú korára hivatkozik, és arra, hogy akinek egyszer kegyelmet adott a király, annak eltörlődik a bűne. Idézek a saját maga által írt előszóból:

„A mi pedig azt illeti hogy Hunyadi László ámbár valósággal gyilkos volt mindenütt ártatlannak neveztetik, arra csak azt felelem, hogy ha szinte haragjának nem ok nélkül fel lobbant tüze elegendőképpen nem menti is meg, mindazonáltal mihelyt a király esküvéssel mellett neki meg engedett, azonnal ártatlanná lőn.”<sup>36</sup>

Teleki már onnan indítja a cselekményt, hogy ezt a kegyelmet megkapta Hunyadi, ráadásul egyszer sem könyörög az életéért és a király bocsánatáért. Ez összefügg azzal a paradigmával, hogy a kegyelem kérése a bűnösség elismerése is egyben. A becsület fontosabb az életnél – ezzel a tézismondattal jellemezhető mindhárom Teleki-dráma főhőse: Seneca, Tell Vilmos és Hunyadi László viselkedése is eszerint alakul. A Hunyadi László-téma azonban egyszerre lépteti működésbe az esküszegő király toposzát, a rossz tanácsadókat, a zsarnokság kérdését, illetve a feloldhatatlan tragikumot: van olyan helyzet, amelynek nincs más megoldása, minthogy a két egymásnak feszülő karakter közül az egyiknek meg kell halni. Ez a klasszicista dramaturgia a legcizelláltabban Virág Benedek átiratában érvényesül. Teleki László a rossz tanácsadók manipulációit igen részletesen mutatja be. Hosszasra nyújtja a Garával és Bánfival folytatott eszmecsérét, hogy minél hitelesebben ábrázolja, hogyan zavarták össze László Királyt az udvari tanácsosok. Lényegében ugyanazokat az érveket hozzák fel Teleki intrikusai is, mint amelyeket Bessenyei figurái, csak Telekinél az uralkodó részletesebben válaszol rájuk. Bessenyei úgy írja meg az első esküt, mint egy felfokozott érzelmi állapotú döntést: az első Játék első két jelenetében Erzsébet és Hunyadi László zokognak, és a király ölelgeti őket, mert együttérez velük. Mielőtt kegyelmet ad a király, például ez az instrukció szerepel:

„egy kevésbé fel-függeszti indulatait, hol Erzsébetre, hol Hunyadiara tekint, ábrázatján öröm, s édes keserűség mindég nevededik, végre fel-kiált: Szerencsétlen árvák! Tiétek kegyelmem, Meghagyom rajtatok örökös védelmem”<sup>37</sup>

35 BESSENYEI 1990a, 126.

36 TELEKI 1784, 10r.

37 BESSENYEI 1990a, 126.

Megjegyezném, hogy Virág Benedek szövege is érzéseket kifejező instrukciókban gazdag, és nála is ugyanebben az érzelmileg felfokozott állapotban ad kegyelmet az uralkodó. Bessenyei szövegében is olyan instrukciók vannak az eskü előtt, amelyek egyrészt a színpadon („Játék-piatzon”) történő mozgást is instruálják, másrészt még a színész lélegzetvételét is leírják.<sup>38</sup> Az első döntés, melyet esküvel pecsételt az uralkodó, lélektanilag igazolva van. Ennek a döntésnek az ellenkezőjét is valószínűvé kell tenni. Bessenyeinél az első felvonás harmadik jelenetében ő maga adja ki „kemény Szavakkal” az ítéletet, miszerint a legfelsőbb tanács fog az ügyben dönteni. Megjegyzem, ezt már azelőtt kijelenti, mielőtt a rossz tanácsadói bármit is mondanának neki, feltételezhető tehát, hogy bízik a tanács jóindulatában. Ám a király érzelmi alapú döntése nem fér össze a tanács akaratával. A király magánemberként megbocsát a vétkesnek. Ehhez képest Telekinél a király Czilleit siratja meg, de királyi kötelességére és az igazságra hivatkozva elutasítja Hunyadi lefejezését.

„Tudom Gara hogy én benne egy jó barátomat, volt tanítomat, fogadtott Atyámat, és egy szóval gondolkodásom módjának egy igaz elemzőjét vesztettem el, tudom bizonyára sőt igen is érzem, ugyanannyira hogy midőn csak rólla gondolkozom is lehetetlen hogy ne sirjak. /Könyvez/ De egy királynak a maga indulatját egészen férre kell vetni, csak a' szoros igazságra és a' köz jóra vigyázni. Elégge tudod hogy az a' jó Gróf mely nagy ellensége lett légyen a' Hunyadi háznak, sőt a' hozzám való indulatja anyira vitte volt, hogy mivel a' Magyarjaimnak szabadságok az én javommal nagyobb részint meg nem edgyezett, az egész nemzetnek ellensége lőn. Tudod azt is hogy ezen indulatját nem hogy magában fojtotta volna meg sőt külsőképpen is mutatta, közönségesen is holott a' nemzet ellen. Már mit gondolsz nagyon vétkes e egy olyan nemzetét szerető hazafu a' ki ezt hallván felgerjed, s mérgében meg tiltott dologra vetemed. [...] El hidd Gara ha nem volnék Király kész lennék az én jó barátoméért bosszút állani de Király vagyok, azért távol legyen én töllem a' bosszuszállás.”<sup>39</sup>

Teleki László Hunyadit tehát jogilag ártatlannak tekinti, magánemberként viszont egyezik a döntése azzal, amit az intrikusok is el akarnak érni. Rossz tanácsadói őt is arról győzik meg, hogy a döntést bízsa a tanácsra, csak hogy ő jelen akar lenni a tanácskozáson, míg Bessenyeinél már a kész ítélettel érkeznek a rossz tanácsadók az uralkodóhoz.

---

38 *Uo.*, 124.

39 BESSENYEI 1990a, 68r.

Mindkét szövegben ellenkezik az uralkodó személyes véleményével a végső döntés. Bessenyeinél a királyra sokkal inkább rákényszerítik a döntést a tanácsosok: a tanácskozás sem a néző előtt történik. Teleki ezzel szemben beleilleszti a szavazásjelenetet a drámába, és minden szavazó tanácsosnak lehetősége van egy-két mondatban érvelni a döntése mellett. Bessenyei művében az uralkodó azért kesereg, mert a tanács kezében van a valódi hatalom, és neki nincs igazi beleszólása az államügyek folyásába. Teleki művében a Király a hétagú tanácsra bízta a döntést, ám végigkíséri a tanácskozást. Ott két különböző dologról szavaznak, ez megint egy jogi természetű változtatás: szavaznak arról, hogy a Temesvárnál jogos volt-e be nem engedni a király katonáit a várakba, illetve hogy bűnös-e Hunyadi László a gyilkosságban. A király nem befolyásolja a döntést, de a szavazásokat követően mindkét kérdésben állást foglal: az elsőben így szólal fel, amikor a hétagú tanács 5–2 arányban ártatlannak tartja Hunyadiat abban, hogy nem engedte be a király seregeit várába:

„Ami engem illet Uraim, ámbár máris öt vox kettő ellen győzött, de tsak ugyan kéntelen vagyok meg vallani hogy különösön örülök hogy Hunyadiét vétkesnek nem ítélték az Urak.”<sup>40</sup>

Ami a második kört illeti, hét tagból négyen a halálára voksolnak, és hárman hagynák életben. László Király nem szavaz, ő így szól:

„Az Urak között már négy vox győzött hármon, azért a magam ítéletit nem szükség kimondanom. Egyébként is az Urakra bízta volt a dolgot, azért ítéletekbe meg egyezem, nehezemre esik ugyan ez az egyezés.”<sup>41</sup>

Utólag mindkét király büntudatot érez a rossz döntés miatt. Bessenyeinél a következmény enyhe örület. Teleki igen érdekes jelenettel emeli be a dráma idejébe az uralkodó egy évvel későbbi halálát: a harmadik Actus 6. Scenájában egy láthatatlan erő leiratja a királlyal a halálos ítélet aláírása után, hogy

„Esz-ten-dő múl-va meg-halsz ki-rály.”<sup>42</sup>

Ez a mondat meg van csillagozva, és lábjegyzetben odatoldotta Teleki, hogy ez a történetírás szerint is így volt: „Meg is holt a mint a Historia bizonyitya eppen az nap Esztendő múlva.”<sup>43</sup> Teleki Hunyadi Mátyás alakját

---

40 *Uo.*, 80r.

41 *Uo.*, 81r.

42 BESSENYEI 1990a, 83v.

43 *Uo.*, 83v.

is részletesebben kidolgozza, a Hunyadi-ház újbóli felemelkedését azzal is előrevetíti, hogy Mátyás számos dialógusban nagy bölcsességeket mond, és más szereplők is gyakran dicsérik őt gondolkodásmódjáért, noha valódi eseményalakító szerepe nincs. Mintha a történelmi igazságtételt vetítené elő, így beszél Hunyadi az első felvonás végén:

„Ezen Ötsémet is reátok bízom, jó gondját viseljétek ennek a' mi házunk utolsó ágának e fogja még valaha helyre állítani azt, a' mit hazánk Atyánkban vesztett.”<sup>44</sup>

Teleki alkotásában van nyoma a vitaszínjátékoknak, s bár a klasszicista dramaturgia elvei szerint igyekszik szerkeszteni, de prózában írja művét, és a helyszínek is változnak. Az uralkodásról vallott nézeteikben található a legnagyobb különbség Bessenyei és Teleki műve között. Igaz ugyan, hogy mindketten ugyanazon az elven indítják meg a cselekményt. A jó alattvalók és a jószándékú uralkodó közé ékelődő gonosz intrikusok, a tanács, egész pontosan Gara és Bánfi ármánykodása adja a drámai szituációt. Bessenyei-nél a Hunyadi ügyében való tanácskozás nem a színpadi térben történik; a két tanácsos egyszerűen közli az uralkodóval a döntést, majd megfenyegetik, hogy ha a Tanács ellen akar dönteni, akkor meggyengül a hatalma. A második felvonás negyedik jelenetében a király elmondja egy monológban, hogy az ő keze meg van kötve:

„Királyi tanácsunk bírja hatalmunkat | Elfordítják sokszor kedves szándékunkat.”<sup>45</sup>

Telekinél László Király elbizonytalanodik, hogy mi a helyes, s végül a hatalom elvesztése miatti félelmében, tehát a mulandó javak feletti aggodása miatt hoz rossz döntést. Telekinél tehát a Hunyadi által hangoztatott vallási tételek mindegy rendszerként működnek: az uralkodó vétett ellenük, ez volt a bűne. Hunyadi gyilkossága mint bűn, az elkövetőben nem merül fel, nem is kérte a kegyelmet, hanem azt a királytól azért kapta, mert azt az uralkodó jogszerűnek nyilvánította.

---

44 *Uo.*, 66v.

45 *Uo.*, 145.

A Bessenyei-dráma végén egy „tévellygő Magyar” tudósítja az olvasót a kivégzésről. Teleki befejezése ennél sokkal gyengébb: Rozgonyi tanácsos megállapítja, hogy „Be szomorú nap ez.”<sup>46</sup> Erre Vitéz Püspök annyit mond:

„Szomorú valójában. De emberek vagyunk nyomoruságra teremtünk.”<sup>47</sup>

A király, életkorára nézve, Bessenyeinél felnőtt férfi, aki jó ember, és aki, Bessenyei szerint, bár büntudata van, nem hibás Hunyadi halálában. Gara elájul, miután ráeszmél bűnére. Telekinél a király befolyásolható gyermek,

„elméje olyan még, mint a viasz, oda lehet hajtani a’ hova az ember akarja.”<sup>48</sup>

Ő bűnösnek érzi magát Hunyadi elítélésében:

GARA

Hát miért vagy Felséges Király oly nagyon meg ötlődve. Nem jó neked magadra lenni. Imhol fel van téve az ítélet, egyebb hátra nincsen, hanem hogy alája irjad magadat.

LÁSZLÓ K

Mit mondjak? Hogy nem jó nekem a’ magánosság? Sőt igen jó, Gara. Avagy mikor bánhatya meg jobban a’ bűnös vétkeit, hanem ha a’ mikor magára vagyon. Bűnös vagyok jól tudom, mert nagyot megjobbíthatatlan vétket tselektem: Artatlant öletek meg, olyat a’ kinek már meg engettem vala. Gondold meg mind ezt. [...] Az a belső Biró, vadol az engem, vadolni is fog örökké, még pedig szörnyű vetekkel.”<sup>49</sup>

A legfőbb különbség talán a Tariménes utazása előszavából kiemelt mondattal írható le: Bessenyei művéből úgy tűnik, hogy az uralkodó attól még lehet ártatlan, hogy rossz tanácsadókra hallgatott, Teleki viszont megbünteti az uralkodót is. Erre nézve a következő kis megjegyzést teszi művei előszavában: „A mi pedig végre azt a vádat illeti, hogy ezen Tragediámban a jó meg hal a rossz pedig meg nem buntetődik azt igaz okkal szememre nem lehet hanyini. Ugyan is Gara a Leányának halálával László király pedig lelki esmértye furdalásával, és az Esztendő mulva el következő s a harmadik actusnak végén általa kezelt kéznek írása szerint való halálának tudásával.”<sup>50</sup>

46 TELEKI 1784, 90v.

47 *Uo.*, 90v.

48 *Uo.*, 62r.

49 *Uo.*, 82–83r.

50 TELEKI 1784, 10r.



A Telekinél látott változtatások természetéből az alábbi következtetések vonhatók le: Teleki László művében a törvénynek az uralkodó általi be nem tartása, tehát az esküszegés a véték, és ehhez az uralkodó befolyásolhatósága vezetett. Az uralkodó ide-oda sodródik az országot a háttérből irányító két érdekszövetség között, amelyből az egyik Hunyadi a barátjának mondja, a másik pedig ellenségének: ez jól kirajzolódik a szavazás-jelenetben, ahol véleménye még csak nem is befolyásolja a tanácsot. Bessenyeinél az uralkodó és a magánember közötti belső konfliktus, belső ellentmondás vezet a rossz döntéshez: az erkölcs azt kívánja, hogy Hunyadi éljen, a törvény szavát haragú tanács a halálát akarja.

Teleki László szándéka drámaesztétikai szempontból elsősorban az lehetett, hogy Hunyadi Lászlót még Bessenyeinél is nemesebb lelkűnek rajzolja meg. Bátor, tisztaszívű és vallásos férfinak ábrázolja őt, sokkal nagyobb hangsúlyt fektet arra, hogy a helyes gondolkodás minden jelével felékesítse Hunyadi alakját. Ezért sem könyörög Hunyadi kegyelemért a Teleki-műben. A Hunyadi-család története olyan téma, amely sokáig dominált a 18–19. századi magyar irodalomban és a színpadon is. De egyes morális kérdések nem maradtak elzárva a politikától sem. Az 1840-es években például felmerül, hogy milyen szankciókkal sújthatók a hitszegő tanácsosok.<sup>51</sup> Ez az időszak egybeesett az ugyanilyen témájú Erkel-opera megíródásával, és nem sokkal később, a 19. század derekán megjelent *A Hunyadiak kora Magyarországon* című történeti monográfia első kötete is. Ennek szerzője pedig nem más, mint Teleki László fia, ifjabb Teleki József (1790–1855), aki a Magyar Tudományos Akadémia első elnöke volt. A téma iránti érdeklődés, úgy fest, tovább öröklődött a családban, s csak a megközelítésmód változott.

Úgy gondolom, hogy a két drámaszerző társadalmi törekvései, a közélet és a politikum ugyanúgy szervezik a dramatikus szövegeket, ahogyan a dramaturgiai szabályrendszerek. A Hunyadi-család az önzetlen hazaszeretet és a dicső múlt szimbólumaként gyakran adott témát alkalmi költészethez és (mondhatni) alkalmi drámához is. Utóbbira példa Szentjóni Szabó László *Mátyás király, avagy a nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma* című drámája, amit I. Ferenc koronázására írt 1792-ben, és amelyben Mátyás és I. Ferenc trónra jutását párhuzamba állítja.<sup>52</sup> Teleki drámáit azonban ennek ellenére elsősorban ifjúkori kulturális gyakorlatoknak kell tekintenünk, amelyek további formálódásra vártak. A legfőbb kritikus, az apa legalábbis meg volt bízva fia zsenéinek recenziálásával: „[...] ha valamely hibákat /:a melyen

51 Kovács 1894, III. 380.

52 Péterffy 1903, 17.

nem is ketelkedem:/ találánd Ngod, azokat fel jedgyezni méltóztassék, hogy ézután ha utazásaimból való viszsza-jövevelemmel megint kedvem talál érkezni ezen a mi Magyarjaink előtt toretlen úton santikálni el kerülhessem.”<sup>53</sup>

### Kéziratok

*A' Spanyolok Mexicoba. Szomorú Játék IV. Fel-vonásokba, Spanyol Historicus szerint ki-dőlgozva i. G. T. D. által, 1791, Teleki Téka, MS 311.*

**TELEKI László,**

*Három Szomorú Játékai ugymint Helvetzianak könyű meg-szabadulása, Senekanak halála, Hunyadi Laszlónak meg-öltetése, 1784, MTAK Kézirattár, RUI 4° 133/I.*

**TELEKI László,**

*Péter Király (...), 1785, MTAK Kézirattár, RUI 4° 42.*

### Politics in dramaturgy: the tragedy on László Hunyadi

In 1784, count junior László Teleki edited three of his dramas in a special manuscript volume which titled *Three Gloomy Acts of László Teleki*. Of these plays, the Hunyadi-tragedy was based on György Bessenyei's work: *The tragedy of László Hunyadi* (which is also mentioned in Teleki's own manuscript.) With regards to Teleki's work, the following question had popped up earlier: what kind of relationship is there between the works of Teleki and Bessenyei? Whether the two authors' work of the same theme is worth considering for dramaturgical differences detected between the texts. This comparison might shed light on the question proposed by the critical edition of Bessenyei's works: whether church related political issues played role in the reproduction of Hunyadi's story. Is it possible to view Teleki's work as a medium, a message, or a response to Bessenyei's work? Is there a real dialogue or connection between the two texts or is it just a new interpretation of the works? In this study, I examine Teleki's drama through close reading focusing on political, moral and law philosophical aspects of László Hunyadi's story comparing it with Bessenyei's work.

---

53 TELEKI 1784, 22r.

BARCSAY ANDREA-KRISZTINA

## A TUSAKODÁSBAN SZAGGATOTT EMBERI SZÍVEK DRÁMÁI

### Bevezető megállapítások a fordítás és színház tárgykörében

A fordítás, ezen belül a színdarabok fordítása fénykorát élte a 18. század 70-es éveiben és így ez a jelenség valóságos programként jelenik meg, ahogy ezt már többen is megállapították az utóbbi évek kutatásai során. Nem túlzás azt állítani, hogy valóságos fordítói mozgalomról van szó. Egyed Emese is hasonlóan értékeli: a színpadi művek fordításának igazi „programja azonban Erdélyben csak az 1790-es években figyelhető meg. Fordítanak, hogy műsor legyen.”<sup>1</sup>

Ami az érzékeny hősöket illeti, az is annak az új típusú felvilágosult embereszménynek a prototípusa, amely Kerényi Ferenc szerint is részét képezi a dráma művelésének. „A dráma művelésének immár új, kettős célja volt – állapította meg Kerényi: a magyar nyelv gazdagítása és az erkölcs nemesítése, új és egyre több felvilágosodott, polgári vonást hordozó embereszmény állítása. Ez utóbbi folyamatos, nem gyors, de jól észlelhető elmozdulást mutat az iskoladráma didaktikus alakjaitól vagy az ehhez hasonlítható steril bécsi udvari költő Metastasio iskolaszínpadi kedveltségétől a francia klasszikus dráma közvetett és közvetlen hatásán át, (amelyet a barokk heroizmus erős hazai irodalmi hagyománya erősített) az „érzékeny ember” valóban új ideáljáig.”<sup>2</sup> Tanulmányunkban is az érzékeny hős színpadi alteregójának és jellemvonásainak elemzésére teszünk kísérletet.

Ennek a típusú drámának is az a célja, mint a korabeli irodalmi művek többségének, hogy az életszerűség illúzióját keltse.<sup>3</sup> János Szabolcs szerint: „A XVIII. század második felében alakult ki ugyanis a polgári illúziószínház, amely alapján az a tétel állt, hogy a színpadon az élet játszódik, a színpadi történet maga a valóság.”

Tanulmányunkban báró Naláczi József drámáját, dramaturgiai eszközeit, főként a karaktereket mint az érzékenység hordozóit vizsgáljuk meg: a műnek „különös ereje és szépsége voltak azok az erények, melyek a fordításra

1 EGYED 2003, 149.

2 KERÉNYI 1990, 43-44.

3 JÁNOS-SZATMÁRI 2007, 39.

sarkallták” – vallja Naláczai az Előjáró Beszédben,<sup>4</sup> ezért is eshetett választása Baculard D’Arnaud művére. Naláczai József szorosan Báróczi irodalmi köréhez tartozott, az ő hatása alatt munkálkodott, eljárásai, stílusa sokban emlékeztetnek az övére. Ő fejt ki Baculard d’Arnaud nyomán a szomorúságból, borzadályból táplálkozó szépség tanát, mely szerint a szomorúság a legértékesebb emberi magatartás. Fordítása ízléstörténeti és kritikátörténeti szempontból is fontos dokumentumként értékelhető.<sup>5</sup>

Hatástörténeti szempontból az érzékeny regények és színházi előadások hasonlóságot mutatnak. Ha a korabeli megítéléseket vesszük számba, főleg ami az olvasóközönség új rétegét, a nőket illeti, érdekes megállapításokra figyelhetünk fel. Ilyen jellegű érveléseket kötetek elé illesztett előszavakban, ajánlásokban, a levelezésekben, prédikációkban találhatunk. Ezt láthatjuk Naláczai és Báróczi ajánlásaiban is. Naláczai *A Szerentsétlen Szerelmesek avagy Gróf Comens* című Baculard D’Arnaud regény fordításához írt *Ajánlását* a „Nagy Erdélyországi szép Nemhez” intézte 1797-ben. Vagyis Naláczai *Ajánlása*, akárcsak a Báróczié (”Kedves Hazám” kezdetű), azt a periódust jelzi, amikor a szerző már valóságos olvasóközönség létevel számol.

Ez utóbbi kategória sem volt egyértelmű, ugyanis többen határozottan véleményt nyilvánítottak a nők olvasási kultúráját illetően. Különösen ami a románirodalmat illeti, a legtöbb vélemény elítélő volt. Ilyen volt a Faludi Ferencé, aki így intette őket:

„Meg ne izelitse a ‘fiatal Dáma a’ Romantzia-Írásokat, mert oda lesz miattak. Hatalmas arsenicum-méreg lakik ezekben a’ könyvekben ...”<sup>6</sup>

---

4 NALÁCZAI 1793, *Előjáró Beszéd* XXII.

5 BÍRÓ 1998, 104.

6 FALUDI 1991, I. 172. Faludi Ferenc véleménye mellett felsorakoztathatók mások is, mint pl. Orczy Lőrinc, akik a románokat erkölcsi szempontból elítélték. Ez az elítélő vélemény a kor legelmélyültebb gondolkodóit éppúgy jellemezte mint a kevésbé ismert vagy ismeretlen tudós vagy egyházi szerzőket. Főleg a puritán protestánsok véleménye egyértelműen elítélő, míg az angol papok ajánlják pl. Richardsont olvasmányként. A románírók még sokáig hozzák fel mentségül a bevált érvet, miszerint művük az erkölcsök jobbítását szolgálja.

Kazinczy Aranka Györgyhöz írt levelében pedig a mesterének vallott Báróczyt idézi, aki hasonló módon vélekedett:

„Ej, sokat köszönök én a’ Románoknak, sokkal vagyok a’ Kassandrának adóssa!”<sup>7</sup>

Naláczai tehát ilyen módon közelítve a hölgyekhez korának sokrétű problematikáját érinti, s ezt hozzáértően és empátiával teszi:

„Azért nagyon okom rája, hogy nállomnál sokkal értelmesebbek erősítése után a’ szép Nemnek érdemlett dicséretéről szoljak, sőt bátran elmondjam, hogy méltó minden tiszteletünkre különös tulajdonságaiért, és végre hogy sokakban tökéletesebb nállunknál.”<sup>8</sup>

A szerző szokásos írói pózként a humanista tekintélyelvűség szellemében hozza a bevált formulát a *Szép Nem*, azaz a hölgyek dicséretét illetően. Férfiíróként a nő tisztelete, a nők olvasóként való értékelése újdonságnak számít a korban. Bár még sokáig vita tárgyát képezi a nők olvasói státusa, és az, hogy mit is olvassanak, ha ezt megengedik nekik, az érzékeny irodalmat honosítani, népszerűsíteni kívánó testőriróink, Naláczai és Báróczy, mintegy természetes mozdulattal felkarolják a magyar olvasótábornak ezt az új, specifikus rétegét. Ezekben az ajánlásokban a szerzői intenció egyrészt a hölgyeket szólítja meg és kiemelt figyelembe részesíti, másrészt a különféle, főleg egyházi részről jövő erkölcsi tiltások intik, tiltják el őket, mind a románok olvasásától, mind a színházi előadások látogatásától. Ezek szerint az ellenzők szerint, a nők mind olvasóként, mind színházi publikumként „veszélyeknek vannak kitéve”. A vélemények megszilottak arról, hogy ezek közül melyik a veszélyesebb tevékenység.

Magyar vonatkozásban a színháznak a nemzeti karaktert kiemelő jellegén kívül ennek visszája is létezett, mikor is a magyar nemesség a színházat erkölcstelennek, a „szüzesség megrontása helyének” tartotta.<sup>9</sup>

---

7 A Bácsmegyei védelmében így írt: „Tanúlnak, tanúlnak belőle szerelmet a ‘mi ifjaink és leányaink, az tagadhatatlan: de néha egy kis morált és egyebecsét is tanulnak.” Kazinczy levele Vitéz Imréhez, 1789. aug. 3. KazLev. I. 521.

8 NALÁCZAI 1797, *A’ Nagy Erdélyországi Szép Nemhez* III.

9 KERÉNYI 1990, 51.

Herepei János (halotti) prédikációjában a színház veszélyeire hívta fel a figyelmet, több más kortársával egyetemben, a lelkészek szerint ezek a típusú szövegek nem voltak összeegyeztethetők a puritán erkölcsiséggel:

„Ezeknek a nyavalyás repülő írásoknak, a vigyázatlan olvasókra való befolyások által, úgy látszik, az asszonyoknak egész élete, egy Románná változott(...) A theátrum a Románoknál annyival veszedelmesebb, hogy amit a Románokban csak képzel, azt itt megtestesülve látja”.<sup>10</sup>

Ennek a felfogásnak ment ellenébe Naláczi is, aki erkölcsnemesítő szándékkal is írta műveit.

### A szövegek szerkezeti vizsgálata

Ebben a tanulmányban Naláczi első drámafordítását vizsgálom meg, ez egyike a legelső francia eredetű szomorújátéknak: *Szerentsétlen szerelmesek avagy G. Comens* (1793). A mottó definíciója szerint „*et qui pungit Cor prosert sensum.*” Ennek a szomorújátéknak ikerdarabja, az *Eufémia vagy a vallás győzedelme* 1783-ban, gróf Comens (franciául Comminge) története<sup>11</sup> összeállítása előtt készült, de csak ez után jelent meg. (Az *Eufémia* kötet 7 szerkezeti egységet tartalmaz, ezek közül a magyar fordításirodalom vonatkozásában a következő négy rész meghatározó: az Ajánlás, az Előljáró Beszéd, a memoárregény, és a dráma.)

Naláczi eredeti szövegrészei főként az első két szövegtörzshez, az *Ajánlás*ban és az *Elöl-járó Beszéd*ben találhatók. A szerző a francia forrásszöveghez képest tömörít. Míg D’Arnaud-nál az író levele teszi ki a könyv java részét, amit a drámai variáns, illetve a mémoires követ, addig Naláczi mindkét fordításának nagyrésztét a mémoires teszi ki *Eufémia történeti* címmel, ezt követi a történet drámai kidolgozása, majd az író levele. (A két könyv a művek eloszlásában fordított tendenciát mutat: ami Naláczinál többletként szerepel, az nem más mint az általa írt és nem franciából fordított *Ajánlás*.)

Mindenképpen szükséges áttekinteni az *Ajánlás* A’ Nagy Erdély Országi Hajadonokhoz; *Elöl-Járó-Beszéd* (Préface), illetve a közbeiktatott (Az Irónak Ezen Munkájáról tett szükségesebb Jegyzései; Egy Barátjának szőlő Levelében (Lettre de l’auteur ‘a l’occasion du drame précédent) francia eredetijét és

10 HEREPEI JÁNOS: *Azok a pontok amelyekből az asszonyokat nézni és megítélni kell* (Bánffy Klára) = *A meg-koronáztatott asszony-ember*, Kolozsvár, 1805, bővebben ld. NAGY 2000.

11 NALÁCZI 1793.

a magyar járulékos szövegegységeket. Ez utóbbi francia eredetije a drámai változatot emeli ki, hiszen D'Arnaud (a szerző) ezekben a bevezető szövegekben részletező tablót ad a korabeli francia színházról és annak szerepéről, valamint az újnak számító érzékeny dráma hatásáról.<sup>12</sup>

Ez a dráma könyvekben betöltött pozíciója szempontjából is érdekes: D'Arnaud-nál mindig könyvnyitó helyen szerepel, míg a levél, amely terjedelemben túlszárnyalja a drámát, a kötet végén kap helyet. Naláczinál pedig a könyv végén, míg a nála terjedelemben hosszabb mémoire a kötet elején található. A két dráma szerkezeti vázát összehasonlítva megállapítható, hogy mindkét esetben Nalácsi a francia eredetihez képest változtat, a francia bevezető (ld. Mellékletek) rövidíti, kivonatolja, illetve a művek sorrendjét felcseréli, stb.

### *A Szerentsétlen szerelmesek, avagy Grof Comens és az Eufémia, avagy a vallás győzedelme*

A szűzsé, a klostromrománok jellegzetes szerelmi története kísértetiesen emlékeztet a később íródott ikerdráma, az *Eufémia* szűzséjére és a kor egyik sikerkönyvére, a *Szigvárra* is. A szövegépítkezést a különböző műfajokban való kísérletezés tölti be. Ezáltal történetvariánsok élnek egymás mellett, adaptációk epikából drámába, és mindezek mellett a levélforma is megjelenik és jelentőséget nyer. Ezek különböző befejezésekkel rendelkeznek, de közös vonásként a főhősök egyik variánsban sem lesznek egymáséi.<sup>13</sup> A történetvariánsok egyfajta írói játékként is felfoghatók, kísérletként, hogy mi is hozható ki az alaptörténetből. A különféle változatok már hatástörténetileg is differenciálódnak.

Margócsy Istvánnak a *Szigvártról* megfogalmazott véleménye Nalácsi műve esetében is megállja a helyét.

---

12 KALLÓS 2011, 67.

13 *Uo.*

„...az elhunyt Szigvártot saját férfikolostorába, kedvesétől elszakítva úgy hagyja eltemetni, hogy még régi kebelbarátja és sógora sem lehet jelen. A szelídítés nyilvánvalóan nagy hatása: a katolikus szerzetesrendbe belépett szerelmesek még akkor sem nyerhetik el szerelmük legitimációját, ha sorsuknak szerencsétlenségét a könyv mélyen fájlatja. Hiába érződik a könyv szövegén némi protestáns íz.”<sup>14</sup>

Mint a kolostor-regényekben általában Grof Comens és szerelme Adelájd itt sem lesznek egymáséi, Nalácz fordítása megőrzi a francia mű eredeti végkimenetelét, az egymás mellé temetés megoldását, a főhős utolsó kívánságának megfelelően.

Felvetődik a kérdés, hogy ha Nalácz megőrizte az eredeti költői befejezést a *Szerentsétlen szerelmesek*ben, akkor a Margócsy említette Barczafalvi-fordítás talán a cenzúráról való félelmében választott más megoldást.

Az *Eufémia* története kísértetiesen hasonlít Szigvártéra, mely szerint a két egymástól elszakított és csúnyán megtévesztett szerelmes kolostorba vonulván csak akkor ébred rá a valóságra, amikor már túl késő, mert az már megváltozhatatlan. Cselekménye egy klastromban kezdődik, az események, helyszín és szüzsé azonos a *Comminge*-zsel, ahol Eufémia az Úrhoz fohászkodik, hogy szerelmes érzéseit hajdanvolt szerelme iránt elfojthassa. Nalácz fordításköteteit elsősorban az jellemzi, hogy a műveket más műfajban is olvashatjuk, ezeket a műfaji feldolgozásokat pedig a francia eredeti forrásszövegek alapján tolmácsolja.<sup>15</sup>

A *Grof Comens* filológiai háttere, azaz intertextusai szövevényesebbek mint az *Eufémiában* fellelhetők, vagy legalábbis az irodalomtörténetnek erről többet sikerült feltárnia mind eddig.

---

14 MARGÓCSY 1998, 667. „Ami Barczafalvi nagy vihart kavart, de igen népszerű könyvét illeti a magyar kiadás egy helyütt, vagy cenzurális okokból, vagy csak a várható elítélő társadalmi visszhang kikerülése okán, igen jelentős enyhítő változtatást is kénytelen alkalmazni, ráadásul a történet legvégén a megoldásban. A már ismertetett sztori, történet során a kolostorba zárt, egymást halottnak tartó két főhős, csak akkor találkozik újra, amikor a hölgy már haldoklik, s épp a szerzetes papként szolgáló Szigvárt hozná számára az utolsó kenetet: a felismerés után előbb a hölgy, majd valamivel később a férfi is belehal rettenetes sorsába. Ám míg a német regényben a két szerelmes, kívánságuknak megfelelően, jóindulatú és megértő előljáróiknak szerető akaratjából, ha titokban is, de egymás mellett nyugodhat, addig a magyar változat ezt a nyilvánvalóan túl merész megoldást megvonja a szerelem mártírjaitól...”

15 Vö. Bíró 1978, 21: „Nalácz annyi műfaji változtatban (színmű, regény, elbeszélés, heroida) mondja kötetében gróf Comminge történetét, hogy végül is már nyilvánvalóan nem a történet kedvéért mondja.”



A dráma címe *A szerencsétlen szerelmesek, avagy gróf Comens*, tehát az ikerdarabbal szemben a visszaemlékező férfhős nevét viseli. Mivel a történet a Trappe apátságban indít, joggal mondhatnánk, hogy a dráma helyszíne és szereplőgárdája teljességgel innen származik. Ezenfelül a nyitójelenet, a szűzsé rokonsága, szinte mondhatni azonossága a klastromrománok műfajába illeszti, illetve az ebből készült dramatizálások közé. A *Szerencsétlen szerelmesek* címet<sup>16</sup> d'Arnaud adta a dramatizálás alkalmával. A magyar drámaváltozat a cselekményt már a kolostorból indítja mindkét Naláczi-dráma esetében, itt kerül sor a sorsdöntő felismerésekre. Tehát az ún. előtörténet elmarad és a domináns eseménysorral indul a dráma. A dráma érzékeny hősei vívódó hősök, akik két értékrend közt ingadoznak. A vallásos világképet megidéző konklúzió szerint a boldog szerelem útja nem járható, és az élettől való elvonulás, a szerzetesi létmód nem hoz megoldást, tehát valójában nincs is reális alternatívája a hősök életének.

### A hősnő másképp dönt

A mű igazi, kódolt mondanivalóját csak a figyelmes olvasatkor fedi fel, és ez vezethette félre a mű első értékelőit. A korabeli kritikusok egész sora állapította meg a mű kegyes – erkölcsnemesítő hatását, La Harpe-tól Baculard D'Arnaudig. A poétikai megközelítés során<sup>17</sup> a kritika néhány eredeti megoldást vetett fel. A regényváltozatban a szerző a hagyományos regény elemeit, sablonjait nem hagyományos, rendhagyó módon használja. Az üzenet ezekben a különös módon alkalmazott narratív elemekben rejlik, és ezeknek az egyéni megoldásoknak köszönhetően az érzékeny román nem marad meg a puszta szórakoztató olvasmány szintjén, hanem igényes literatúrává válik. Ezzel a műfaj többre hivatottságát is bizonyítja: azt, hogy az érzékeny regény műfaja nem sejtett lehetőségeket rejt magában; együttal vájt fülű olvasót is feltételez, aki képes megfejteni a rejtett üzenetet, az első látásra szokványosnak tűnő kolostorregény egyszerű története mögött. Természetesen ezek a megoldások, a főbb cselekményszálak, a hősök atipikus döntései mind megjelennek a dráma változatban is, hiszen a mű részei.

16 D'ARNAUD 1764.

17 DECOTTIGNIES 1970, 315.

Ilyen figyelemfelkeltő módon jelentkezik a kényszerházasság motívuma, mely a kolostori tartózkodás meg a fogság mellett a tipikus kalandok sorába tartozik. A kényszerházasságok többnyire szülői kényszer hatására köttetnek, itt azonban egy közvetett személy, kedvese apja zsarolásának lesz áldozata Adelájd, a mű főhősnője, akinek alakja az egyes szövegváltozatokban többé-kevésbé eltérően jelenik meg.<sup>18</sup> A kényszerű nász esetében többnyire a házastárs személye is meghatározott. Itt azonban Adelájd maga választja kérőit legellenszenvesebbjét Bénavidest<sup>19</sup> saját vallomása szerint: Bénavidest választva Comminge-nak fogad hűséget.

Az érzékeny művek hősnői mindig a hagyományos erkölcs elvárásainak megfelelően döntenek: Eufémia, Nalácsi másik művének hősnője visszatartja a kolostorból való szökési tervet, mivel már mindketten felszentelt egyházi személyek. A kortárs Báróczi művében a hősnők hasonló etikai viselkedésmintát követnek Koráli<sup>20</sup> beleegyezését adja a nemkívánatos házassághoz, Leonórka<sup>21</sup> bűnbánóan visszatér falujába, a grófné megbocsát haladékos férjének Báróczi *Két Szerentsétlenek* című elbeszélésében.<sup>22</sup> Adelájd szerelme azonban az érzékeny hősökétől eltérően aktív szerelem. A hősnő a kényszert egyéni döntéssé konvertálja választásával:

„Bénavid csúnya ember, ’s még rútabbá teszi elméjének idétlensége,  
,s természetének szörnyű tsúdátosság...”<sup>23</sup>

A hősnő meglepő döntése súlyos jelentéseket implikál. Döntése, mely az erkölcsösség igényével lép fel, még a mai olvasók erkölcsi érzékét is meglekenti. Távol attól, hogy a hagyományos vallásos erkölcsöknek megfeleljen, Adelájd döntése szentségtörés. A házasság szentségnek számít, így tette szentségtörés, és a hősnő tudatában is van bűnének. Adelájd gyónása Nalácsi prózai változatban így szól: „Az Isten mérte én reám, hogy az a ’vétkesen végzett Házasság az én szerentsétlenségimnek forrása légyen.”<sup>24</sup> illetve

18 NALÁCSI 1793, *Gróf Comensnek történetei*, regényváltozat, 22. (első említés); *Gróf Comens történeteinek rövidebb elő-beszéllése*, novellaváltozat: „Luszán Kis Aszszonyt, a’kit tsak Adéljád néven ismért, 92.; a dráma változat: Adelájd, Frater Ötim álrühájában.

19 Uo., „Márkész Bénavid lett a nyertes a több kérők között, minden ember álmélkodott rajta...” 49. és 93.

20 BÁRÓCZI 1982, *A próbára vetett barátság*

21 Uo., *Leonórka*

22 Uo., *Két Szerentsétlenek*

23 NALÁCSI 1793, 49.

24 NALÁCSI 1793, 83.

a drámai változat vonatkozó helye még hangsúlyosabb: „Találtam olyt Férjem... kit utálnom kellett, /Illy kötés Istenem haragot érdemlett, De tapasztalám is iszonyító végét...”<sup>25</sup>

### A kolostor-motívum

Commens kolostorba vonulása sem vallásos okokból, penitenciaként történik, hiszen szerelmét siratni vonul kolostorba. Ott sem a vallásos gyakorlatoknak él, hanem egy valósággal fetisizta kultuszt űz halottnak hitt kedvese arcképével és levelével. Így ahelyett, hogy a zárda az érzelmekről való lemondás helye lenne, a szenvedély éltetésének helyévé válik. A legtöbb vitát a mű megjelenésekor Adelájdnak a férfikolostorba kerülése váltotta ki. A szintén szentségtörés számba menő cselekedetet a korabeli nézők hihetetlennek tartották.

Decottignies értő, kliséket lebontó olvasatában<sup>26</sup> a mű másik eredeti színfoltja Commens alakja, aki távolról sem nevezhető az ideális szereplő figurájának. A hagyományos, heroikus regények idealizált férfhőseivel szemben itt olyan hőssel találkozhatunk, aki már a pszichologizáló prózát előlegezi meg. A többnyire egysíkúan ábrázolt pozitív vagy negatív férfhősök szerepkörei nem csupán felcserélődnek, hanem a negatív férfiszerelő, Commens hibái, mulasztásai árnyaltan jelennek meg. Így egy gyöngé, egoista, öntudatlanul kegyetlen jellem képe bontakozik ki a regény során. Az elutasított udvarló, ifjú Bénávides, ezzel szemben éppen az ellentéte. Ő az, aki legrokonszenvesebben viselkedik, aki tisztelet tud és önzetlen. Míg Commens figurája állhatatlannak is bizonyul, hiszen a történet kezdetén elhagyja akkori kedvesét az új ismeretséggért.

Ez az ábrázolás eredetiségén túlmenően az író, Mme de Tencin<sup>27</sup> kézjegyet viseli: a női tiltakozását, aki az egyén társadalmi elnyomottságán túl nő is, aki megkülönbözteti férfitársát. Olyan tematikus elemek kapnak e művekben teret, amelyek a magyar társadalomban csak jóval később válnak széles körben elismertté: a szerelem és házasság problematikája, az egyén szabad párvalasztásának joga, a mindenféle kiszolgáltatottság (pl. szülői) elleni rugódozás, a nők jogai stb.<sup>28</sup> Nalácsi hősnőjének Adelájd az erkölcsösség igényével elkövetett lépése, a férj kiválasztása tulajdonképp tabudöntő gesztus.

25 Uo., 190–191.

26 DECOTTIGNIES 1970, 319. saját fordítás B. A.

27 Claudine Guérin de Tencin (1682–1749)

28 MARGÓCSY 1998, 655.

A másik tabu-téma, a travesztiáé, a fiatal özvegynek a férfikolostorban való időzése álruhában. Ez a közvetett, rejtett erotika az az eszköz, ami a drámai feszültséget növeli, és szintén a tabuk ellenében hat. A dráma a tulajdonképpeni cselekmény végkifejletével indít onnan, ahol a legnagyobb a feszültség. A Trappe-béli apátság leírásának nemhiába szentel néhány oldalt a regényváltozat, ez válik rendhagyó helyszínné a színmű esetében, a sokáig tabunak számító szereplőgárda felvonultatása (szerzetesek) a drámai feszültséget hivatottak fokozni.

### **D'Arnaud dramaturgiai színpadi módszerei illetve színpadi utasításai**

D'Arnaud nagy leleménye, az angolok komor műfajának az átvétele. Erre ő igen büszke volt. Ezek az angol regények honosították meg a művekben a szellemek és zárkák, börtönök motívumait. D'Arnaud a rémdráma műfaját népszerűsítette, és ennek keretein belül meggyőző módon alkalmazta az elmezavar gesztusait a hatékonyság fokozására. A szerző ráértett, hogy a különleges atmoszféra megteremtése felkészíti a nézőket a rájuk váró megrázó érzelmi viharokra és érzékenységüket is fokozza, gyengédebbé teszi. Ennek a különleges atmoszférának az összetevői pedig a „*sombre*”, a komor, és a „*terrible*”, a borzasztó.

„Mintha csak a bánatra, sötétségre születettünk volna” – vallja Naláczki is.<sup>29</sup> Később pedig így ír: „lelkünk megtelt a borzalom gyönyörűségeivel (d'horreur délicieuses).” A komor műfajban alkotni annyit jelent – konstataálja Villehervé<sup>30</sup> mint a kiválasztott cselekményt egy olyan környezetbe helyezni, amely összhangban áll a kiváltandó érzelmekkel. Ez esetben a díszlet, a kosztümök, a megvilágítás és természetesen a nyelv is az érzelmek felkelésének szolgálatában állt. Sírok, sírgödrök, koponyák, fészületek. A G. Comens három felvonása egy halotti mécses fényénél játszódik, az alagsorban, a Trappe-béli apátok temetkezési helyén, Rancé abbé sírja előtt. Befejezetlen sírok alkotják a díszletet, a cselekmény környezetét. Ez jó – véli Villehervé<sup>31</sup> –, de ezt még lehet fokozni, és a továbbiakban ismerteti d'Arnaud módszereit, melyekkel el tudta érni a kívánt hatást: a szigorú csend az, ami

29 NALÁCZI 1793, 104.

30 VILLEHERVÉ 1920, 104.

31 VILLEHERVÉ 1920, 104.

ennek az apátságnak megkülönböztető ismertetőjele. Érdekes dramaturgiai hatás, hogy a mű hősnője, Adelájd, bár mondhatni szinte a teljes történet róla szól, csak az utolsó felvonásban szólal meg mint Ötim testvér, aki halálos ágyán felfedi kilétét, hiszen ő az események, cselekmények mozgatórugója. Drámabeli szerepe rövid, de igen hatásos, döntő jelentőségű.

A dráma rendhagyó jellege a kolostorregényre jellemző helyszín kiválasztásán és a szereplőkön kívül a korabeli erkölcsökkel való szembenállásban, a tabudöntögetésben nyilvánul meg. Az egyházi szereplők tabuja is ide sorolható, az apáca, és más egyházi személyek színrevitele tilos volt, sőt még a női szereplő megjelenése is gyakran tiltva volt a színpadon.<sup>32</sup>

A görögök pantomimjéből átvett testbeszéd, a „*l'éloquence du corps*”<sup>33</sup> az, ami a szenvedélyek elsődleges nyelvezetének nevezhető. Ez a módszer a lenéztet patetizmus hatáskörébe tartozott, amit a színházi szerzők megvetettek.

Euthime (Ötim testvér) az álruhás Adelájd szerzetes szerepe jó példa erre. D'Arnaud szerint az ő sokáig néma szerepénél az attitűdök, gesztusok az érzelemnek olyan jeleivé váltak, melyeket a pontosság és az igazság a költészet minden gazdasága felé emel. Feltevéseit a francia előadás visszaigazolta: a híres la Dumesnile, Mlle de Garcins Euthime szerepének alakításában hatalmas sikert aratott. A dráma nagy sikere ez a hosszú ideig némaságba burkolózó karakter volt, mert ez újdonságnak számított.

A kortárs kritika szerint a III. felvonás utolsó jelenete az egyike a legrszebbeknek a régi és új színházban egyaránt. Senki sem olvashatja könnyhullatás nélkül. A könnyhullatás annak az új típusú érzékenységnek a jele, ami ezt az irodalmat jellemzi. Férfi- és női szereplőkre egyaránt jellemző, de az olvasóra vagy nézőközönségre is. Gyakorta jóleső könnyek ezek, amelyeket a katarzis idéz elő.

„Az egész Darabban el-terjedett annak a' szomorúságnak Neme, mely a Játék Írás Mesterségében talán a' legelső szépség.”<sup>34</sup> – állapítja meg Nalácz. „Majd úgy lehet vélekedni, hogy inkább a' fájdalomra, és a' kedvtelenségre születettünk,”<sup>35</sup> – folytatja elmélkedését, mellyel az érzékeny műfaj létjogosultságát, életképességét igazolja. Baculard d' Arnaud módszerei alapján a melodráma egyik előfutárának tekinthető.

32 JÁNOS – SZATMÁRI 2007, 39.

33 VILLEHERVÉ 1920, 107.

34 NALÁCZI 1793, *Elöl-Járó-Beszéd* XXVI.

35 NALÁCZI 1793, *Elöl-Járó-Beszéd* XXVII.

## Konklúziók

A szomorújáték hasznát abban látja Nalácz, hogy „magunkról való elmélkedésre szorít és a nyájas indulatot jobban tulajdonunkká teszi.” Az újfajta érzékeny irodalom jellemző hőstípusa az érzékeny hős annak az új felvilágosodott, polgári eszményeket is hordozó embereszménynek a leképezése, amely akkortájt kezdett követendő példaképként feltűnni.

Tanulmányunkban ez egy új drámai műfajban látszik megvalósulni. A címekben megjelenő műfajértelmező kifejezések fontos információkat hordoznak a műértelmezés szempontjából, ahogy azt már János Szabolcs is megállapította. D’Arnaud dramatizálása a *drame noir* drámatípust képviseli, ez utal a már említett angol hatásra, azaz a francia szerző a rémdráma műfaji körébe utalja színművét. Nalácz viszont a cíMLEÍRÁSÁBAN *szomorú darabként* definiálja fordítását. János Szabolcs szerint a szomorú játék, a szomorú darab műfajának „lényegét a sors hatalmának alávetett vagy azzal szembeszálló hős cselekedeteinek megjelenítése képezi.”<sup>36</sup> Ez esetben a „sors” nem a klasszikus végzetképzetet és az ókori sorstragédiáknak a korban való újraelevenedését jelenti, hanem az Isten által vezérelt sorsfogalmat jelöli.

Más definíciókat figyelembe véve, a kép még tovább árnyalható. Pintér Márta Zsuzsanna szerint a „...tragédia a 60-as évektől elterjedt magyaráítás szerint «Szomorú-játék».”<sup>37</sup> Tehát mindenképpen tragikus végű, de újszerű, a korban haladó szellemiséget közvetítő műfajjal állunk szemben, amely új módszereket is alkalmaz céljai megvalósításában.

Nalácz összesen két ilyen drámát írt, és mindkettő a szomorújáték műfajába tartozik. Mindkét dráma központjában érzékeny hősök állnak, a főhős, vagy mindenképp kiemelt szereppel bíró alak egy nő. Az érzékeny női hősök és az érzékeny férfiak az új eszmék szolgálatában állnak. Nalácz művének *A Szerentsétlen Szerelmeseknek* hősnője, Adelájd rendhagyó érzékeny hősnő, ezt a vonását a drámaaváltozat még inkább kiemelte, mint az idegen nyelvű, eredeti epikus mű. Ezt egy rendhagyó drámai megoldással érte el, a néma hős karakterével. Bár nyilván a dramatizálás tömörít, csak a szüzsé

---

<sup>36</sup> JÁNOS-SZATMÁRI 2007, 100.

<sup>37</sup> PINTÉR 2006, 220.

végkifejletét tartalmazza, az előtörténet elmarad. E történetek létjogosultságát a szerelmi tematika ellenére, már a bennünk kifejezésre jutó erkölcsi igazság hatékonysága adja.<sup>38</sup> A szüzse az érzékenység kibontakozását támogatja.

Naláczai fent említett drámája és az ezt kísérő metadiskurzusok elemzése fontos felismeréseket hozhat a 18. századi drámakutatások terén. A darab maga mondandójával és műfajával új fontos eszmét közvetített, egyidejűleg a korabeli magyar színházban a legkorszerűbb, legmodernebb műfaji formák meghonosítását is megkísérelte. Tágabb fogalmi értelmezésben ez az érzékenység új irodalmi vonulatának egyik megvalósulási formájaként is felfogható. Naláczinak a román műfaján túl az érzékeny színház megteremtése is szívügye volt. A kutatás kiszélesíthető a nyelv vizsgálatára is. A francia mű *Les Amans malheureux ou G. COMMINGE* nyelvileg és szellemiségében is hű fordítása komoly feladat elé állította testőrírónkat. Megállapítható, hogy bár nem volt hatalmas újtó, Naláczai precízen megbírkózott feladatával. E tanulmányba ezek a vizsgálódások már nem férnek bele, de nyelvi-stilisztikai szempontból érdekes eredményeket hozhatnak.

## Mellékletek

A tanulmányban elemzett Naláczai-művek szerkezetének bemutatása:

### I.

**Naláczai József:** *Eufémia vagy a vallás győzedelme* 1785

1. *Ajánlás A' Nagy Erdély Országi Hajadonokhoz*, báró Naláczai József saját fogalmazásában ír ajánlót könyvéhez kimondottan a női olvasóközönség pozitív fogadtatására számítva.

2. *Elöl-Járó-Beszéd*, ahol D'Arnaud előbeszédét erősen lerövidítve adja vissza Naláczai

3. *Eufémia történeti*, a *mémoire* műfaji kategóriájába besorolt hosszabb lélegzetvételű érzelmes elbeszélés

4. *Egy Ritka, és Mulatságos Történet*, rövidebb változata a fő történetnek apróbb változtatásokkal, G. Nevü Kiss-Aszszony szerepel benne, akit vagyoni különbség miatt választanak szét szerelmétől

---

38 BÍRÓ 1998, 104.

5. *Egy Anglus író munkája szerint Eufemia esetének rövidebb jegyzése*, ahol az Atya választja el a szerelmeseket vagyoni különbség miatt és nem az Anya, s melyben mindkét fél a vallásban nyeri el a boldogságot

6. *LEVÉL Az Irónak Ezen Munkájáról tett szükségesebb Jegyzései Egy Barátyának szóló Levelében*, ahol Naláczy D'Arnaud-t tolmácsolva levélformában ad meg egyes információkat többnyire a lefordítandó műre szorítkozva

7. *DRÁMA Eufemia, vagy-is A' Vallás Győzedelme Szomoru Darab*, mely a történet drámai műnemben megírt változata

*II. A francia dráma:*

**Baculard d'Arnaud:** *Les Amans malheureux ou G. COMMINGE*

1. Discours préliminaire -11

2. Drame – Les amans malheureux ou le comte de Comminge 26-116

3. Lettre de Comminge a sa mere 108–122

4. Mémoire de Comte de Comminge 122–191 (Mme de Tencin)

*III.*

**Naláczi József:** *A Szerentsétlen Szerelmesek avagy G. Comens (1793)*  
szomorú darab

1. Ajánlás, A' nagy Erdélyországi szép nemhez – XXI.

2. Elöl-járo Beszéd, részben d'Arnaud Előbeszédének kivonatolása, részben Naláczi saját gondolatai – XXI

3. Le-írása a Trappéli Apát-Úrságnak – 18–103.

4. Gróf Comensnek története, a mémoire- román maga,

5. Gróf Comens történeteinek rövidebb elő-beszéllése – 91–103.

6. *LEVÉL* Gróf Comens levele, egy darab idővel az után, hogy a történetén által esett írja ezeket – 104–118.

7. *DRÁMA* A Szerentsétlen Szerelmesek avagy Grof Comens szomoru darab – 121–201.



## **Les drames des coeurs écrachées introductives sur la traduction et (sur) le théâtre**

La traduction (en générale), et la traduction des drames ont vécu leur âge d'or aux années 70-, du XVIII., donc ce phénomène avait apparu comme un vrai programme, (on a constaté au parcours de la recherche des années passées). Ce n'est pas une exagération d'affirmer qu'il y avait une véritable mouvement de la traduction.

„On avait traduit, pour avoir du programme.” – affirme Egyed Emese.

Les personnages sensibles font part de ce prototype, celui de l'homme éclairé, ce prototype qui fait part de la culture dramatique.

Un des buts de cette étude est justement l'analyse de traits de caractères de l'alterego scénique du personnage sensible.

Dans notre étude on avait fait l'analyse du drame noir du baron Nalácsi József, principalement les caractères, comme les véhicules de la sensibilité et de ces moyens dramatiques.

Les *Recommandations*( *Dédications*) sont des avant-propos, avant les volumes, qui souvent contiennent des constatations précieuses sur l'intention de l'auteur, sur son programme de l'écrivain, sur la situation littéraire de l'époque. Nalácsi avait adressé son recommandations du roman

„Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge”, Au Beaux Sexe de la Grande Transylvanie”, en 1797.

Nalácsi avait écrit deux drames jumeaux, auprès de „Les Amans malheureux” „L'Euphémie ou la Triomphe de la religion”. Je consacre cette étude a l'analyse du premier.

Le sujet, c'est le sujet d'amour, caractéristique des romans-cloîtres, qui ressemble beaucoup a celui du drame jumeau, l'*Euphémie*, et d'un livre de succès du temps, le roman Siegwart, de Miller, traduit par Barczafalvi Szabó. Ce sont des variantes de sujets, d'histoire qui vivent l'un auprès l'autre, des adaptations de l'épique au drame. Ceci ont des fins différentes, mais le trait commun c'est que les amants ne restent ensemble jamais.

La plupart des discussions ont été provoqué par le séjour d'Adélaïde au couvent des hommes, fait considéré un sacrilège par le public contemporain.

Dans ces oeuvres apparaissent des thèmes qui dans la société hongroise deviennent bien plus tard reconnus: les problèmes de l'amour et du mariage, le droit de l'individu de choisir son partenaire, tous les types de vulnérabilité (celle des parents par ex.), le droit des femmes etc.

La recherche peut étendre a l'analyse de la langue aussi. La traduction du texte français a posé de sérieux problèmes. On peut constater – malgré le fait qu'il ne fut pas un novateur –, Naláczí avait suivi ponctuellement son but.

L'analyse de la langue cette fois – ci ne fait pas partie de cette étude, mais dans un proche avenir elle peut y ajouter des importants résultats.

BOÉR MÁTÉ

## A MELLÉKELT ÁBRA

### Egy feltételezett elméleti modell megvalósulása Kovásznai Sándor drámafordításain keresztül

A munka, melyet Kovásznai Sándor, a marosvásárhelyi kollégium professzora elvégzett, a két preklasszikus latin szövegnek, T. Maccius Plautus *Mostellariájának*, illetve P. Terentius Afer *Andriájának* lefordítása, már önmagában sem lenne elhanyagolhatónak mondható teljesítmény. Ugyanakkor – amint az a továbbiakban kifejtésre fog kerülni a Kovásznai által *egy kötetbe válogatott* művek általános jellemzőinek, a fordítás technikájának és a kötet összeállítását irányító feltételezett eljárásoknak a vizsgálatán keresztül – több okból kifolyólag a szövegek lezárt egységként való vizsgálatánál termékenyebb útnak tűnik azokról valamely nagyobb egész függvényében értekezni.

#### I. Koncepció és kánon

Mindenekelőtt érdemes tanulmányozni a szövegek körül kiépülő nagyobb struktúra szerkezetét. Ezen belül három szerveződési szint különíthető el, melyek mindegyike a rendszer legszűkebb körét, legalsó lépcsőfokát képező két konkrét fordításszöveg kivételével elméleti konstrukcióként írható le; ebbe a kategóriába tartozik magának a kötetnek (*KÉT KOMÉDIA. melyek közül Az egyik PLAUTUSBÓL, a' másik TERENTIUSBÓL fordított Magyarra KOVÁSZNAI SÁNDOR által*)<sup>1</sup> az alapvető (feltételezhető) rendezőelve, illetve a legfelső szint, egy olyan fölöttes koncepció, melynek már nem feltétlenül áll a középpontjában maga a kötet, legalábbis nem önmagában, viszont mégis szorosán összefügg azzal, figyelembe véve azt, hogy amennyiben elfogadjuk a koncepció létezését (vagy legalábbis elképzelhetőnek tekintjük, hogy létezett egy efféle koncepció), végső soron az a következtetés vonható le, hogy ez a koncepció eredményezte a fordítások létrejöttét.

---

1 KOVÁSZNAI 1782a: *Két komédia*. Melyek közül az egyik Plautusból, a' másik Terentiusból fordított magyarra Kovásznai Sándor által, 1781-dik esztendőben, Kolozsvár, nyomt. a református kollégium betűivel, Kaprontzai Ádám által, 1782.

Ennek megfelelően mielőtt sor kerülne a szigorú értelemben vett szövegek – elsődlegesen a köteten belül elfoglalt helyük fényében történő – vizsgálatára, feltétlenül szükséges egy pillantást vetni erre a legfelső szintre is. Akárcsak a többi szint esetében, nem meglepő módon itt is Kovásznai meglehetősen nagy mennyiségű elméleti információt tartalmazó, előszó jellegű szövege (*Ajánló levele a' fordítónak*) használható fel mint kiindulási pont és az adott egység milyenségét magyarázó kulcs. Ez a szöveg ugyanis szinte rögtön az elején utal arra, hogy célja Kovásznai sajátos oktatási koncepciójának vagy legalábbis bizonyos –az oktatással, annak optimális módozataival kapcsolatos – elgondolásainak felvázolása („Nagyságod ’ böltés tanítóí, tudják azt magoktól-is, mitsoda utat módot kelljen Nagyságodnak a’ tanólasban követni, [...] mind-az-által én-is [...] bátorodom ahoz egy két szóval hozza-szóllani, és a’ magam tsekély értelmemet az-íránt ki-jelenteni”<sup>2</sup>). Érdeemes itt néhány szót ejteni a fent idézettek megszólítottjáról is. Kovásznai a két komédiát tartalmazó fordításkötetet az őt mecénásként támogató Teleki Sámuel ekkor nyolcéves fiának, Teleki Domokosnak ajánlja. Választása vélhetőleg nem véletlenül esik a családnak éppen erre a tagjára: az, hogy a gyermek a mű kiadását megelőző évben, 1781-ben került a marosvásárhelyi kollégiumba,<sup>3</sup> kiváló ürügyet szolgáltat Kovásznai az oktatást érintő téziseinek ki-fejtésére. Ez a fajta eljárás a korszakban egyáltalán nem számít szokatlannak: számos tekintetben analóg esetként kezelhető, példának okáért, Gombási István 1779-es prédikációgyűjteménye,<sup>4</sup> melynek előszavában annak apropóján, hogy Gombási franciából és németből fordította le a kötet szövegeit, többek között a német és francia nyelv elsajátításának szükséges és hasznos mivolta mellett foglal állást, egy olyan kérdésről értekezve tehát, melyet – amint azt a későbbiekben látni fogjuk – ugyan más irányból megközelítve azt, és eltérő következtetések levonása mellett, de Kovásznai is érint.

Magának a koncepciónak a leírását egy ellentétező, valamint egy szelekciós mechanizmus szervezi. Az előbbi két módszer egybevetésén alapul, kiemelve ezek egyikének hiányos voltát: Kovásznai finoman bírálja azon „tisztességes tudományoknak meg-szerzésére” irányuló eljárásokat, melyek anélkül

2 KOVÁSZNAI 1782a, II–III. [Az előszó oldalai eredetileg nem számozottak; a római számok ezeket a hiányzó oldalszámokat pótolják.]

3 *Uo.*, I.

4 *Egynéhány válogatott és szükségesebb materiákra való prédikátziók.* Melyeket Frantz és Német nyelvekből Magyarra fordított, és holmi Jegyezetekkel közönségessé tett GOMBÁSI István, Kolozsvár, Nyomt. a Református Kolégium betőivel, 1779.

tanulmányozzák „főképpen az ujj, Német és Frantz”<sup>5</sup> könyveket, hogy ezek mellett igyekeznének figyelembe venni az ősforrást (a forrás-metaphora egyébként megjelenik Kovásznai szövegében, az értékkülönbséget hangsúlyozandó a két említett kategória között: „a’ mennyivel elébb-való a’ kút-fő a’ pataknál, annyival gyönyörűsegebb a’ régi bölts íróknak könyveiket a’ mostaniakkal egybe-vetvén esmérni”<sup>6</sup>), végső soron az ókor latin műveltségének termékeit („de a’ régieket sem kell el-hagyni [...]; kivált a’ régi Római [...] írásokat, a’ melyekből az ujjak nagy részént származtak”<sup>7</sup>), vagyis az európai kultúra megalapozásában szerepet játszó ismeretanyaggal való közvetlen szembesülés jelentősége mellett foglal állást, figyelmeztetve a közvetett ismerés látszólagos kényelmének („a’ másik ut bajosabb, hoszsabb”<sup>8</sup>) kevésbé szerencsés mivoltára.

A „látszólagos” jelző fenti használatát a szöveg tartalmi részét záró szelekciós szakasz indokolja. Kovásznai ugyanis a közvetlen jellegű ismeretszerzést lehetővé tévő szövegek világába való beavatódást lehetségesnek tekinti egy mindössze öt szerző műveiből építkező gerinc mentén („Nem is javallok én a Deák tudományra [...] többet ennél az [...] öt könyvnél; [...] ha ezekbe jól belé kap [...] lehetetlen dolog hogy a’ több ezekhez hasonlók-is ne tessenek”<sup>9</sup>): két történetíró, Eutropius és Tacitus, a drámai műnem képviselői közül Terentius (Plautus nem szerepel a listán; erről a későbbiekben még szó esik), a filozófia és retorika területének kiemelkedő római szerzői közül Cicero, végül pedig a „poësis” képviselőjeként Vergilius – egy precíz, eléggé széleskörű és sokoldalú válogatás, amely jól lefedi a human tudományok körének egy jelentős részét.

Ennek a szakasznak ugyanakkor azon túl is kiemelt a jelentősége, hogy explicit módon megfogalmazza Kovásznai Terentiuusszal kapcsolatos értékítéletét, abból az okból kifolyólag, hogy tartalma felhasználható a koncepciónak a kötet keretein kívüli létezése melletti eléggé erős érvként. Egyazon évben, amikor a *Két komédia...* megjelent, Kovásznai egy másik művet is kiad, szintén egy fordításkötetet, szintén egy latin szerzőtől, ám ezúttal nem Teleki Domokosnak, hanem a gyermek anyjának, Bethlen Zsuzsannának

5 KOVÁSZNAI 1782a, III.

6 Uo., V.

7 Uo., IV–V.

8 Uo., III.

9 Uo., VI.

ajánlva azt. A választott szerző a fent említett lista Terentiust követő lépcsőfokát elfoglaló Marcus Tullius Cicero.<sup>10</sup> A két kötet esetében a kiadás helyén és idején túl még a cenzori engedély is közös.<sup>11</sup> Mi több, Kovásznainak nem ez az egyetlen Cicero-fordítása: alig több mint egy évtizeddel később (ám már Kovásznai halála után) egy másik is megjelenik, *M. T. Cicerónak az embernek tisztéről és kötelességeiről a maga fiához írt három könyvei* címmel<sup>12</sup> (sőt, még egyik temetési beszédének mottója is a *De officiis*ből származik).<sup>13</sup>

Egyébiránt szintén nem mellékes – visszatérve a Kovásznai által leírt két úthoz és a nyelvek kérdéséhez –, hogy a szűkebb korszak fordításirodalmát tekintve elmondható egyfelől az, hogy a Kovásznai által felemlegetett probléma legalább részben valós, másfelől az is, hogy Kovásznai éppen a *Két komédia...* kiadásán keresztül érvényesíti az általános tendenciával szemben a koncepció alapelvét. Kovásznai Sándor ugyanis az egyetlen jelentősebb fordítói tevékenységet kifejtő, a latin antikvitás drámai alkotásainak átültetésével foglalkozó alak, akit Kerényi Ferenc színháztörténeti munkája külön kiemel.<sup>14</sup>

## II. A kötet – felszín és háttér

A hipotetikus szerkezeti modell elméleti háttéréből kiindulva megfogalmazható néhány feltevés azt illetően is, hogy milyen elgondolások indokolják a kötet szerkezeti felépítését, egy az abban szereplő három szöveget egységgé szervező feltételezett viszonyrendszerre alapozva. A két komédia (és fordításuk) milyenségét figyelembe véve nem tartom kizárhatónak, hogy maguk a fordításszövegek tulajdonképpen afféle szemléltető funkciójú *mellékelt ábráiként* működnek az előszóban megfogalmazott tézisnek, vagyis az eddigiekben tárgyalt koncepciónak.

---

10 *Marcus Tullius Cicerónak nagyobbik Cátoja, Laeliusa, Paradoxumai, és a' Scipio álma.* Magyarra fordítottak KOVÁSZNAI Sándor által, 1781-dik esztendőben, Kolozsvár, nyomt. a református kollégium betűivel, Kaprontzai Ádám által, 1782.

11 Ut amoenissima haec opuscula Ciceronis Terentii, et Plauti eleganter per Cl. D. Alexandrum Kovásznai in Ungaricum versa inprimi possint indulgetur. Cibinii d: 26. Maji 1782. Carolus C: Teleki mp.

12 SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/> (2016. március 1.)

13 KOVÁSZNAI 1779.

14 *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 45.

Ennek a feltevésnek a tárgyalásához mindenekelőtt szükséges megállapítani, hogy milyen szerepet tölt be a Plautus-szöveg, amelynek helyét a koncepción belül az előszó nem jelöli ki. Ha csupán a fentiek fényében tekintjük Kovásznait, már akkor is kevésbé tűnik valószínűnek, hogy egy teljes fordításszöveget különösebb funkció nélkül iktatott volna be a kötetbe egyszerűen a mű felduzzasztása végett. Aligha lenne tehát szerencsés úgy vélekedni, hogy amennyiben az előszó alapján nem tulajdonítható hangsúlyozott jelentőség Plautusnak, művének a kötetben belül betöltött szerepével nem érdemes foglalkozni. Különösen azt tekintve, hogy Kovásznai a Gyöngyösi-kommentárban egyértelművé teszi, hogy a római antikvitás komédiarodalmának Plautus munkássága ugyanúgy alap-pillérét képezi, mint Terentiusé, az ezen hagyományba beavatottak számára a két szerző egyformán támpontot nyújt, mindkettőjük munkáit szükséges és hasznos ismerni (a *Florentina* hitelességét abból kiindulva utasítja el, hogy míg Gyöngyösi az antik hagyomány ismerője és követője, a *Florentina* szerzőjének munkájában „a Régiségnek semmi bőze nincs teljességgel”, „[u]gy, hogy annak írója se Plautust, se Terentiust nem olvasta”<sup>15</sup>).

Adódik tehát, hogy a *Mostellaria*<sup>16</sup> szövege vélhetőleg kulcsfontosságú, megmarad viszont a kérdés, hogy miért az. Ezen a ponton ismét kézenfekvő megoldásnak tűnik az előszóra hagyatkozni. Az előszó mindössze egyszer említi meg úgy Plautust, hogy érdemi információval szolgál a szerzővel kapcsolatban: „két régi Komédiát magyarra fordíték, egyiket Plautusból, a’ másikat Terentiusból, a’ kik nem sokkal éltek egymás után, ennek-elötte majd két ezer esztendővel,”<sup>17</sup> egy a datáláshoz kötődő adatot ad meg tehát, amelyből kiderül, hogy Plautus és Terentius majdhogynem kortársak voltak, tehát kettejük aktív időszakuk között nem következhetett be egy olyan korszakváltás, mint amilyen a görög és római műveltséget, illetve a római, és a (Kovásnai idejének már említett) francia és német műveltségét választja el egymástól,<sup>18</sup> ugyanakkor a két periódus mégis szorosan ugyan, de egymást követi. Egyikük bekerül Kovásznai kis kánonjába, a másikuk nem. Elképzelhető tehát, hogy Kovásznai látott valamiféle olyan

15 id. DEMETER 2014, 110.

16 PLAUTUS, Maccius T., *Mostellaria*, <http://thelatinlibrary.com/plautus/mostellaria.shtml>. (2015. XI. 30.)

17 KOVÁSZNAI 1782a, V.

18 *Uo.*, IV.

különbséget a két szerző munkái között, amely alapján indokoltnak találta egy magasabb értékpozíció társítását Terentiushoz, vagyis úgy vélte, hogy a két közvetlenül egymás után alkotó szerző nem a fent említett „kútfő-patak”-viszonyban áll egymással, hanem Terentius egy Plautust is magába foglaló, a preklasszikus latin komédiát alakító fejlődési folyamat végpontját képezi, a műfaj valójában nála teljesedik ki.

Így értelmezve azt a tényt, hogy Terentius a Kovásznai által kiemelt szerzők között jelenik meg (mely felsorolásból Plautus hiányzik), a két szerző egymás mellé helyezése egyazon kötetben akár arra is szolgálhat, hogy Kovásznai konkrét szövegek felmutatásán keresztül igazolja, támassza alá azt, hogy választásai, tehát bizonyos szerzők előnyben részesítése más szerzőkkel szemben indokoltak. A két drámafordítás szövegét, illetve nyilván a két lefordított szöveget vizsgálva felfedezhetőek arra utaló jelek, hogy itt valóban szembeállításról és egy fejlődési pálya példákon keresztüli bemutatásáról van szó.

## 1. Fordítás

Fontos kiemelni, hogy nem lenne indokolt Kovásznait azzal vádolni, hogy valamely fejlődéstörténet felismerésére alapozva elfogultan kezelte volna a két szöveg bármelyikét. Épp ellenkezőleg, minden tekintetben érzékelhető, hogy igazodni igyekszik az előszóban megfogalmazottakhoz, tehát arra törekszik, hogy minél kevesebb közvetítő elemet helyezzen az eredeti latin szöveg, illetve annak befogadója közé, a módosításokat pedig kerüli. Kovásznai számára ez nem lehetett különösebben nehéz feladat, kiemelkedő latin tudását Benkő József is dicséri *Transsilvania generalisában*.<sup>19</sup> Ennek megfelelően fordításai feltűnően precíz munkákként írhatóak le mind formai, mind tartalmi tekintetben, noha (olykor tendenciaszerűen) felbukkannak egészen sajátos megoldások is.

### 1.1. A forma

Ami a fordítás formai oldalát illeti, a pontosság melletti érvként említhető példának okáért az, hogy a felvonások, sőt a jelenetek számát és hosszát is megőrzi a legtöbb esetben, ami önmagában nem különösebben meglepő, tekintve, hogy mindkét esetben a hagyományos ötös tagolásról van szó, me-

---

19 BENKŐ 1778, 484.



lyet – amint az Gyöngyösi-kommentárjából kiderül – Kovásznai az antik, illetve a „Régieket” követő komédia szükségszerű, elengedhetetlen és megmásíthatatlan jellemzőjeként ismert és kezelt („[a] régieknél a Comoedia csak öt actusból állott, s nem szabad volt több actust belé tenni a Comoediába, mint Horatius mondja: ne sit quinto productior actu”<sup>20</sup>), de talán lényegesebb, hogy az *Andria* esetén egy kevésbé lényegesnek ható elemet is megőriz, egy, még a szereplők felsorolását is megelőző rövid szöveget, amely a mű ősbemutatójának eredeti kontextusát ismerteti, a római színészek nevét, a rendezvényt, melynek keretén belül a mű bemutatásra került, a hangszeres kíséret milyenségét, és a bemutatás évét rögzítendő az épp hivatalban lévő konzulok és aedilisek neveit.<sup>21</sup>

A bizonyos latin változatokhoz képest észlelhető eltérések a szöveg tagolásának (mind a felvonások, a jelenetek, mind az egyes szereplőkhöz tartozó szövegegységek hosszának) terén (mert nyilván léteznek ilyenek; példának okáért a *Mostellaria*-fordítás harmadik felvonásának harmadik jelenete<sup>22</sup> egyes latin szövegváltozatokban a negyedik felvonáshoz tartozik, s két teljes jelenet ékelődik be elé<sup>23</sup>), sőt akár ezen halmaz értelemzavaró elemei is (például a negyedik felvonás második jelenetének vége, ahol Kovásznai szövegében Theopropides azt találja mondani egy rabszolgának, hogy „a’ hátadon nints egyéb köpeny a’ szabadságnál”,<sup>24</sup> szemben az olyan a latin variánsokkal, ahol ésszerűbbnek tűnő módon a rabszolga szájából hangzik el a mondat, a Kovásznai-féle szövegben a szereplő válaszaként felbukkanó kijelentéssel együtt: „Libertas paenulast tergo tuo: mihi, nisi ut erum metuam et curem, nihil est qui tergum tegam”<sup>25</sup>) lehetnek már a Kovásznai által használt forrásszövegben jelenlévő jellemzők (egy, a Kovásznai szövegében kétszer is ugyanabban a formában szereplő passzus<sup>26</sup> latin szövegekben is hasonló módon, kétszer jelenik meg<sup>27</sup>), és következésképpen nem tekinthetők csapongó vagy hibás fordításoknak.

20 id. DEMETER 2014, 110.

21 „El-játszodtatott az Istenek nagy Annyának tiszteletére szentelt játékokban, Marcus Fulvius’ és Marcus Glabrio’ lektikás építő Mestereknek idejében. Játszodták Lucius Ambivius Turpio, Lucius Attilius Praenestinus. Nótát tsinált neki Flaccus, Claudiusnak fija, egy-arányu jobb és bal sipokkal. Egészszen Görög módra írt Komédia. Ki-adatott Marcus Mrcellus és Cnaeus Sulpitius Consulsagokban.”; KOVÁSZNAI 1782a, 61.

22 *Uo.*, 44–45.

23 PLAUTUS, 904–932.

24 KOVÁSZNAI 1782a, 51.

25 PLAUTUS, 991–992.

26 KOVÁSZNAI 1782a, 42–43.

27 PLAUTUS, 816a–816b, 845–846.

## 1.2. A tartalom – precízió és asszimiláció

A második kritérium, a tartalmi megfelelés, a formainál jóval termékenyebb táptalajt szolgáltat a vizsgálódás számára. Itt elsősorban két lényeges jelenségre helyezném a hangsúlyt. Ezek közül az egyik a már említett precízióval függ össze; a jelenség maga mindössze annyiban áll, hogy Kovásznai kivétel nélkül mindent pontosan lefordít, tehát minden, a fordításban megjelenő moralizáló jellegű rész (például Critonak a tisztességet a gazdagsággal szembeállító monológja az *Andriában*<sup>28</sup> vagy Philolaches fejtegetései a *Mostellaria* első felvonásában<sup>29</sup>) kivétel nélkül szerepelnek az eredeti művekben is, s nem afféle épületes betoldások, az erkölcsi szempontból nehezebben elfogadható passzusoknak (példának okáért a *Mostellariában* Tranio megjegyzései a hazugság művészetéről,<sup>30</sup> Phaniscus monológja a megalkuvás és önzés hasznos mivoltáról,<sup>31</sup> Scapha véleménye a hitvesi kötelezettségekről,<sup>32</sup> illetve a szülők iránti tisztelet hiányának kifejezései: az apa eladásának,<sup>33</sup> elüldözésének és meggyilkolásának gondolata<sup>34</sup>) pedig mindegyike lefordításra kerül, akárcsak mindazon kifejezések és jelenetek, amelyek a tobzódáshoz, kicsapongáshoz (Lesbia részegességének felelőlegessége az *Andriában*,<sup>35</sup> Callidamates részegsége és ennek következményei, pl. azon kijelentése, miszerint kész „hugygyozó edényévé tenni” társait a *Mostellariában*<sup>36</sup>), valamint a prostitúcióhoz (a *meretrix* következetes lefordítása *kurvaként* – mely szó egyébként a *meretrix* bejáratott fordításának tekinthető: Pápai-Páriz is így adja meg ezen lexikális elem értelmét szótárában<sup>37</sup>– mindkét mű esetében,<sup>38</sup> Simo megjegyzése Chrysissel kapcsolatban, miszerint az „testével kereskedni kezd”<sup>39</sup>) kapcsolódnak.

28 KOVÁSZNAI 1782a, 111.

29 *Uo.*, 7–9.

30 *Uo.*, 35.

31 *Uo.*, 46–47.

32 *Uo.*, 10–17.

33 *Uo.*, 14.

34 *Uo.*, 22.

35 *Uo.*, 78.

36 *Uo.*, 18–22.

37 PÁPAI-PÁRIZ 1767, 356.

38 I. például KOVÁSZNAI 1782a, 11, 17, 109, 117.

39 *Uo.*, 70.

A második fent említett jelenség, amelyre a továbbiakban mint a szövegek szelektív kulturális asszimilációjára fogok hivatkozni, hasonlóképpen egyaránt hat mindkét fordítás esetében. Ez a szelektív kulturális asszimiláció mint jelenség afféle gyűjtőfogalma azoknak a pontoknak, ahol a fordításnak a latin kultúra (a komédiák szövegében görög díszletekkel ábrázolt) világához való szoros ragaszkodása némileg megbicsaklik, és a mű által generált valóságba illesztve gyakran anakronisztikusnak ható elemeken keresztül kerül lefordításra valamely kifejezés, fogalom – alapjában véve tehát egy olyan fordítói technikáról van szó, amely jellegzetességeit tekintve leírható lenne egyfajta minimális pragmatikus adaptációként, azon lényeges tény hangsúlyozása mellett, hogy az ilyesforma (részleges) transzformációja a szövegeknek nem, vagy legfeljebb csak részben szándékos és célirányos eljárása a fordítónak.

Ennek az eljárásnak a leginkább következetes megnyilvánulása a *hercle, pol, edepol* és *ecastor* indulatszavak magyarra való átültetésének módja. Kovásznai ezeket egyszer sem fordítja úgy, hogy a Hercules, Pollux és Castor alakjára utaló jellege megmaradjon ezeknek az elemeknek, ami egyébiránt önmagában még nem idézne elő efféle asszimilációt, azonban nem ritka, hogy az ezeknek megfeleltetett elemként „az Istenért,” vagy valamely ehhez hasonló, anakronisztikus istenfogalmat működtető kifejezés jelenik meg;<sup>40</sup> ugyanez a behelyettesítés eléggé gyakori az *obsecro* visszaadásának eseteiben is<sup>41</sup> (amely egyébiránt Kovásznai korában lehetséges megoldás volt Pápai-Páriz szerint,<sup>42</sup> ez azonban azon a tényen, hogy az adott kontextuson belül a kifejezés kevésbé szerencsésnek mondható, nem változtat). Ugyanez figyelhető meg a *salvo' sis* vagy a *d(e)i te ament* típusú frazeológiai egységek „Isten hozott”-ként<sup>43</sup> vagy „Isten áldjon meg”-ként<sup>44</sup> való fordításánál, illetve a *di* „Uram”-ként való szerepeltetésénél<sup>45</sup> is.

Ezzel az asszimilációs jelenséggel kapcsolatban megjegyezhető az is, hogy ez gyakorlatilag az egyetlen pont, melynek tekintetében mintha Kovásznai érzékelhető módon Terentius oldalára állna, mellette foglalna állást azzal, ahogyan fordít: az *Andria* szövegében úgyszólván kizárólag a fent említett

40 Lásd például: *Uo.*, 22, 26, 52, 110.

41 Lásd például: *Uo.*, 21, 26, 33, 85.

42 PÁPAI PÁPAI 1767, 385.

43 Lásd például: KOVÁSZNAI 1782a, 111.

44 Lásd például: *Uo.*, 37, 58.

45 *Uo.*, 78.

asszimilációs típusok vannak jelen (mindössze két kivételt sikerült azonosítanom, ezekről később még szó esik). Ezzel szemben ebben a Kovásznai-féle *Mostellariában* a példák lényegesen szélesebb skálájába ütközik az olvasó, mintha Kovásznai így próbálta volna visszaadni a virtuozításában vadabb, nyersebb, darabosabb plautusi nyelvezet és Terentiusnak a klasszikus latinhoz közelítő stiláris egyszerűsége, tisztasága<sup>46</sup> között az éles törést. A *Mostellaria* fordításában olyan szavak és szókapcsolatok bukkannak fel, mint a *malumot* tartalmazó szerkezeteknek megfelelő „mi a Tatár”,<sup>47</sup> illetve „ki az ördög”,<sup>48</sup> a „szent Miklós pénz” mint az *arrabo* és a *pignus* fordítása,<sup>49</sup> az „inde ferriterium, postea crux”<sup>50</sup> átültetéseként megjelenő „onnét a’ Torotzkai tsizmába, az-után az akasztó fára”<sup>51</sup> vagy a *pulphagust* fordító „pujiszka évö”.<sup>52</sup> Az *Andria* ehhez képest csupán az „ő Kemének”<sup>53</sup> szerkezetet és a „márjás”<sup>54</sup> váltópénztípusként való szerepeltetését tudja felmutatni, ráadásul ezen második asszimilációs típus mindkét példája a szöveg egyazon szegmensében, a második felvonás hatodik jelentében bukkan fel, bizonyos tekintetben tehát meglehetősen izoláltan, míg a *Mostellaria* esetében az idevágó szerkezetek nem egy, könnyen körülhatárolható szövegegységre jellemzőek; esetenként (l. a „Tatár” példáját) egy ilyen jellegű kifejezés többször is felbukkan, felbukkanásai között nagyobb távolsággal.

Fontos persze kiemelni, hogy a fenti „szelektív” jelző mindenképpen elengedhetetlen. Mindkét szöveg számtalan alkalommal adja tanúbizonyságát annak, hogy Kovásznai – amint az már előrevetítésre került – nem kívánja átkontextualizálni a művet vagy kimozdítani azt az eredeti művek által felépített idősíkokból. Mind az „Istenek” többes számú alak,<sup>55</sup> mind egyes

46 ALBRECHT 2003, 167–168.

47 KOVÁSZNAI 1782a, *i.m.*, 3, 21.

48 *Uo.*, 3.

49 *Uo.*, 50, 52.

50 PLAUTUS, *i.m.*, 743. sor

51 KOVÁSZNAI 1782a, *i.m.*, 39.

52 *Uo.*, 42.

53 *Uo.*, 90.

54 *Uo.*, 91.

55 Lásd például *Uo.*, 13, 29, 60, 84, 93.

istennevek, Iuppiter,<sup>56</sup> Apollo,<sup>57</sup> Neptunus,<sup>58</sup> (Lucina) Iuno,<sup>59</sup> sőt Hercules<sup>60</sup> (vö. hercle) is fel-felbukkannak a fordításban, s gyakoriságuk egyáltalán nem marad el az első asszimilációs típus kihagyásos vagy átalakított szerkezetének gyakorisága mögött, a második asszimilációs típus a keresztény teológiai-metafizikai rendszer elemkészletét hasznosító példáiról („ördög”, „szent Miklós”, a „márjás” elnevezését adó Mária) nem is beszélve.

## 2. Szelekció

Az az értékkülönbség, amelyet – ha feltevésem helytálló – Kovásznai érzeltetni akart, a fordítások minőségének terén nem igazán érhető tetten, ha szemléltetésre kerül egyáltalán, akkor ennek a szemléltetésnek a formája meglehetősen szubtilis. A két igencsak hűen visszaadott mű, a fordítói tevékenység tárgyul szolgáló komédiák milyenségéből viszont le lehet vonni bizonyos – nyilván hipotetikus – következtetéseket. Elégge valószínű ugyanis, hogy Kovásznai nem véletlenszerűen választott ki két alkotást, hanem valamilyen (szinten tudatos) tervezésről beszélhetünk a kötet összeállításának tekintetében. Különösen figyelembe véve a tényt, hogy a *Mostellariáról* el lehet mondani, hogy Plautus formai szempontból leginkább terentiusi jelleget mutató darabja. A két komédia központi jelentőségűnek mondható szakaszai ebből a szempontból a szövegkezdő szakaszok, tehát az *Andria* esetében a prológos és az első jelenet, a *Mostellariából* pedig – prológos híján – a kezdőjelenet. A két szerző mindegyike kialakított ugyanis egy sajátos technikát a mű cselekményének felvezetésére. Terentius módszere dinamikus jellegű, a történetek tágabb kontextusát két szereplő párbeszédén keresztül vázolja fel, mely két szereplő egyike ezután többnyire nem jut komolyabb szerephez a történetben<sup>61</sup> (l. az *Andria* Sosiája); erre a módszerre egyébként az *Adelphoe* prológosában Terentius egészen explicit módon utal is.<sup>62</sup> Ehhez járul hozzá egy – a szerző alkotási eljárásaira, hagyományfogalmára reflektáló, más

56 KOVÁSZNAI 1782a, 11, 20, 23.

57 *Uo.*, 50.

58 *Uo.*, 25.

59 *Uo.*, 90.

60 *Uo.*, 29, 50.

61 ALBRECHT 2003, 165.

62 „ne exspectetis argumentum fabulae: senes qui primi uenient, ei partem aperient”; TERENTIUS, Afer, P., *Adelphoe*, Prologus. <http://thelatinlibrary.com/ter.adel.html>. (2015. XI. 30.),

szerzőkkel polemizáló – prológos, amely határozottan elkülönül a szűkebb értelemben vett komédia szövegétől. A terentiusi nyitójelenet funkcióját betöltő plautusi szövegegység jellemzően egészen más jellegű: a szerző legtöbb fennmaradt művében (tizenöt esetben a húszból) egyetlen (reflektáltan) kifelé, a közönséghez beszélő alak, (gyakran valamelyik szereplő) ismerteti az indulóhelyzet körülményeit, a szereplőket. Ezt egyébiránt Plautus egyes értelmezői parabászisz jellegű prológusként nevezik meg, az euripidészi típusú prológos és az arisztophanészi parabászisz ötvöződését látva ebben a szerkezeti egységben.<sup>63</sup> Ez olyannyira szerves kapcsolatban létezik a művel, hogy – az imént említett megnevezés ellenére – gyakran beépül a szövegbe, egy, olykor akár a második vagy harmadik jelenetet kitöltő monológként. Jóval ritkábban előfordulnak azonban ettől eltérő megoldások is, többnyire akkor, ha a prológos (vagy az azt pótló monológ) erősen redukált terjedelmű és információértékű (*Pseudolus*), és így szerepét nem tölt(het)i be elégségesen, vagy ha teljességgel hiányzik. A *Stichus*, a *Bacchides* és a *Curculio* mellett ebbe a kategóriába tartozik a *Mostellaria* is. A *Mostellaria* esetében az eltűnő prológos funkcióját (egészen terentiusi módon) az első jelenet, Tranio és (a történetből a jelenet végén véglegesen kilépő) Grumio között lezajló párbeszéd tölti be. Nem véletlenül beszéltem tehát korábban egy feltételezett fejlődési modell felmutatásáról: a kezdőszakaszok technikai jellemzői szerint a kötet egy terentiusi és egy, az azt megelőző „prototerentiusi” jellegű művet helyez egymás mellé, ezzel kiemelve előbbi teljesebb mivoltát, amely abból adódik, hogy Terentius Plautusszal szemben már kihasználja a funkció átruházásával felszabadított prológot.

Ez persze nem az egyetlen olyan megközelítése a szövegeknek, amely lehetővé tesz egy értékelő szembeállítást. Egy másik olyan aspektus, melynek irányából közelítve elmondható, hogy az *Andria* felülmúlja a *Mostellariát*, az erkölcsi szempont. Az *Andria* szereplői végső soron mind a maguk bizonyos szempontból jogos és etikailag nem kifogásolható érdekeit képviselik. Még a gazdáját félrevezető Davos sem dolgozik az erkölcsi törvények ellenében, azáltal, hogy azt a Pamphilust védelmezi, aki csupán Glyceriumhoz próbál meg hűséges maradni, s igyekszik megtartani Chrysisnek tett ígéretét, tehát felmentése a zárlatban teljességgel elfogadható morális szempontból is. Ezzel szöges ellentétben Plautus feláldozza a moralitást, az erkölcsi tisztaságot a komikum kedvéért: a történet végén Philolaches, ez a meglehetősen

63 BAYET 1972, 71–72.

gyenge jellem, aki feléli apja vagyonát, majd ennek visszatérésekor megkísérli elkendőzni a dolgot, szintén felmentést, sőt engedélyt nyer torzult értékrendet tükröző életmódjának folytatására mindenféle külső erő ellenőrzése nélkül, sőt rossz szelleme, Tranio is sikeresen elkerüli a büntetést.

### 3. Utólagos megjegyzések

Erre a kérdéskörre vonatkozóan egyébiránt érdemes még egy utolsó megjegyzést tenni a két konkrét szöveg státusának tisztázása, pontosítása végett a teljes, hármas struktúráként leírt egészen belül. Annak ellenére, hogy korábban különálló szintként tárgyaltam a két szöveget, alárendelve a kötetnek, mint köztes strukturális szintnek, amennyiben a koncepciót feltételező hipotézis helytálló, tehát a tudatos szelekció végbement (többek között) az imént ismertetett vagy ezekhez hasonló kritériumok mentén, maguk a szövegek nem függetleníthetők a kötettől, lévén, hogy együtt kerültek kiválasztásra és lefordításra a kötet szervezőelveinek előzetes megfogalmazódását követően. A Teleki Domokos által szolgáltatott ürügyet, amely lehetővé tette a kötet publikálását, maga a kötet gyakorlatilag már készen várta. A harmadik szintként való elkülönítés következeképpen csak annyiban indokolt, hogy példának okáért a fordítási technika szempontjából természetesen tanulmányozhatóak a szövegek a kötet kompozíciós elveinek figyelembevétele nélkül is.

### Összegzés

Noha nyilván még a fentiek ismeretében is erős túlzás lenne megkísérelni valamely egyértelmű és kategorikus következtetés levonását azt illetően, hogy milyen mértékben képzelhető el a két szöveg valamilyen többszintes struktúrába beágyazódó *mellékelt ábrájaként* egy fölöttes elgondolásnak, bizonyos óvatos kijelentések mégis megkockáztathatóak. Amennyiben figyelembe vesszük az igencsak sokszor felemlített – feltételezett – (oktatási) koncepció felvázolt komponenseit: az alapelvet (az antik kultúra termékeivel való közvetlen szembesülés kiemelt jelentősége, a törekvés szükségessége ezen szembesülés lehetőségének biztosítására az oktatás folyamatának során), valamint az alapelv megvalósulását segítő „kis kánont” (Eutropius, Tacitus, Terentius, Cicero és Vergilius) végső soron észrevehető, hogy a kötet jellemzői kitűnően összeegyeztethetők ezekkel: a fordítás feltűnően alapos, precíz jellege értelmezhető az alapelvhez való következetes ragaszkodás jeleként,

míg a kötetben helyet kapó két szöveg összevetése alapján nem nehéz olyan megállapításokat tenni, melyek igazolják a Terentiuszt a plautusi (illetve „prototerentiusi”) típusú komédiaírással szemben előnyben részesítő kánon működésképes és optimális mivoltát.

### **The annexed figure**

A theoretical model supposed in through  
the drama translations of Sándor Kovásznai

In 1782, Kovásznai Sándor published a number of texts translated by himself from Latin, including two preclassical comedies, Plautus' *Mostellaria* and Terence's *Andria*. It is of great importance to note that these two were published as integral parts of a single volume instead of appearing as fully independent and isolated texts, along with a preface (or more precisely, a short introduction of theoretical nature, composed in the form of a dedication). This preface seems to aim at outlining certain characteristics that the optimal form of education as conceived by Kovásznai was supposed to have, Kovásznai formulating here a basic educational principle (school children need to be exposed to the intellectual products – both literary and scientific – of the Roman Antiquity directly, without mediation), as well as presenting a "minimal canon" (a short list of Roman authors whose works make such a direct encounter with this knowledge possible). Terence is part of the canon, Plautus' name however is absent from the list. Therefore, this paper makes an attempt to demonstrate through the examination of the volume's organisational principles that the works selected by Kovásznai to be translated (in order to determine the possible reasons due to which Kovásznai could have chosen these very works), along with that of the manner in which the two texts were translated that the volume itself may have been created with the purpose of putting the aforementioned theoretical conception into practice, meanwhile also serving as an apology by means of which Kovásznai pleads for his conception and especially the canon it incorporates, in which case the comedies themselves could be considered examples, illustrations accompanying the theory Kovásznai worded in the introductory segment of the volume.



EGYED EMESE

## A BEAVATÓ MŰNEM. ARANKA GYÖRGY DRÁMAI MUNKÁI

A hivatásos magyar színjátszás erdélyi kezdeteinél a színészek és tanárok mellett számos kormányhivatalnokok szorgos munkája látszik (Teleki Ádám, Naláczy József, Bornemisza János, Barcsay László, Boér Sándor – hogy csak néhányukat említsük). A drámai műfaj (és a színház mint erkölcsileg nem elvetendő időöltési forma) személyes alkotói-interpretálási gyakorlatok folyamán nyer teret a vallásfelekezeti, nyelvi, műveltségi szokások szerint sokféle Erdélyben.

Az ifjabbik Aranka György (1737–1817) neve elsősorban intézményteremtéséről-szervezéséről és ezzel kapcsolatos magyar nyelvi programjáról ismert. A nyelvművelő mozgalom céljait szolgáló írásaiban kezdettől kiemelt jelentőséget tulajdonított a magyar nyelvű színjátszásnak. Hogy azt nem csak elvileg támogatta, drámai jellegű művei bizonyítják. Színházi fordítói munkássága meg is előzi magának a Nyelvművelő Társaságnak létrejöttét (1791).

Vizsgálódásunk központi kérdése, mi indokolhatta Aranka esetében a lefordítandó darabok kiválasztását, és azok hogyan kapcsolhatók össze a korabeli (politikai, vallási, művészeti) eszmékkel, magukkal a 18–19. század fordulóját jellemző színházkonceptiókkal. Fenouillot de Falbairé drámáját,<sup>1</sup> a *L'Honnête criminel*-t (*A gályarab*) a kor más (protestáns) magyar fordítói is értékelték (erre mutatnak rá Veisz Bettina,<sup>2</sup> korábban Király Emőke,<sup>3</sup> Nagy Zsófia Borbála és mások kutatásai). Az erdélyi drámafordítói vállalkozás komolyságát mutatja, hogy valószínűleg Palm Jozefa, Bánffy György erdélyi főkormányzó osztrák arisztokrata családból származó felesége támogatta Aranka szövegváltozatának publikálását. Ez az ajánlás szövegéből tűnik ki. Aranka egyébként (német közvetítő nyelvből) Shakespeare-fordítással (*II. Richárd*) és történelmi regény színpadra való adaptációjával is kísérletezett (*Bianka Cappello*). Valamennyi fordítása színpadismeretre utal. Egyéni preferencia vagy csoportterv ismerhető fel a fordító „drámai” döntései

1 Fenouillot de FALBAIRE, *L'Honnête criminel*, Vienne, 1794

2 VEISZ Bettina, *Falbairé Gályarab drámájának kontextusai és magyar recepciója*  
<https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/169406> Veisz, Bettina (2013.05.27)

3 KIRÁLY Emőke, *Aranka György fordítói munkássága*, Erdélyi Múzeum, 67. kötet, 2006., 3-4. füzet. 107–125. <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00418/pdf/107-125.pdf>

mögött, és milyen ez a terv? Erre keressük a választ.

### Szervezőmunka

Úgy tűnik, Aranka György a színjátszás számára való művek előteremtésében is szerepet vállalt. Seelmann Károly 1792. január 30-án Károlyvárról (Gyulafehérvárról) egyszerre válaszol Aranka 1791. december 25. ill január 15-i leveleire. Értékeli Aranka drámafordítását:

„Az *Ujj módi gonosztévő*-t valójában érzékenységgel olvastam, a' tárgy-  
nak választását, és a' reája tett betses munkát nagyobbra betsülöm, hogy  
sem azt ki magyarázhassom. Az Isten hosszabbítsa a' Méltóságos Urnak  
életét, és adjon erőt, egészséget több tárgyaknak-is ki-dolgozásokra.”<sup>4</sup>

Márciusban saját fordításmunkái helyzetéről számol be:

„Vájler [értsd Vájler és Alojzia] már ki jött, Fánnit [értsd Fanni de  
Mandeville-t], mely más szomorú játékkal edgyütt Hochmeister úrnál  
kiadás végett vagyon, Méltóságod olvasta; ezekről minémű az  
ítélet, vagy említés tétessék, ugyan a' Méltóságos Urnak kegyes tett-  
ésétől függ. Mostan az ugy nevezett Minister Érzékeny Játéknak for-  
dításában munkálodom.”<sup>5</sup>

Április 7-én második színpadi munkáját küldi Seelmann Arankának, ez a kinyomtatott *Gróf Essex*. Fordítója bosszankodik a sajtóhibák miatt, jel-  
zi a szerző és a nyomdász együttműködésének fontosságát:

„Alázatosan udvarlok a Máltóságos úrnak második munkámnak egyik  
példájával, tudni illik Groff Essexnek szomorú Játékjával, melyben a ta-  
láltato hibákat méltóztatik nem nekem, hanem a betűszedő tudatlan-  
ságának, és a korrektor vigyázatlanságának tulajdonítani, mertt mind  
ezen hibák az eredeti kézírásomban szorgalmatosan el vagynak kerülve.  
Ugyan azért (: az accentusokban, interpunctiókban, s egyebekben esett  
fogyatkozásokat, többségeket, s változtatásokat ide nem számlálván): a  
nevezetesebb hibákat a' szomorú játéknak végéhez tsoltam, mellyből,  
mennyire hibádzott legyen a szedő, világosan meg tettzik.”<sup>6</sup>

4 Károlyfehérvár 30 januárj 1792.

5 Károlyfehérvár 18 martj 792.

6 Folytatása: Ugy jár többnyire minden szerző, aki a ki munkáját maga nem vizsgálhatta a' nyomtatásnak idején. Károlyfehérvár 1792 Sz. György [április] 7dikén.

Egy évvel később írott levelében jelzi érdeklődését a magyar játékszínre előfizetőként jelentkező Seelmann Károly, 1793. február 17-én jelenti az Erdélyi Magyar Nyelvemlő Társaság titoknokának, mit fordított újabban:

„A vitéz rendek, úgy nem különben az Álmánzi, és A Hassiai hadi Tiszt szomorú s víg játékokis még sajtó alatt nyögnek, reménylem mind azon által nem sokára léendő ki szabadulásokat. – A *Magyar Játék színre* igen ohajtanék előre fizetni, de ettől a helységünknek állása meg gátol: folyamodom annak okáért a Nagyságos urhoz azon alázatos kéréssel, méltóztassék nekem a’ már ki jött ’s jövendő Részeket a’ magokat elő adandó alkalmatosságok által el küldeni, és engemet Praenumernsnek fel jegyezni.”<sup>7</sup>

Arankának Ráday Gedeonhoz szóló leveleiben is téma a színház és az írásművek szerepe a magyar nyelvi norma kialakításában. Mintha az erdélyi terület magyar színházi ügyeinek úgy lenne ő a felelősük, mint Ráday Gedeon a magyarországiakénak:

„Nacsád keze alatt szint a játékok lévén, az *Újzmódi gonosztévő* nevezetű francziából fordított Érzékeny Játékkal is udvarlok Nacsádnak. Nem akarom, megcsalni Nacsádat. Ez a játék németre fordítatván Gálya rab nevezet alatt, ugyan azon nevezet alatt Németből meg vagyon még fordítva, a’ néhai érdemes grofné, Gr. Teleki Ádámné Ő nacsága által; én abban nem tudtam semmit, mikor megfordítottam; azután akadt kezembe a N. Grofné fordítása.”<sup>8</sup>

Erre a fordításra aztán reflektál Kazinczynak címzett levelében a magyar művek létrehozását és népszerűsítését szorgalmazó, péczeli arisztokrata:

„Ezt a’ fordítást valójában a’ jobb fordításaink közzé számlálhatjuk, olyan könnyen folyó ’s minden erőszak nélkül való, ’s az Nyomtatást valósággal megérdemlő.” (Ráday Gedeon Kazinczynak).

### **1. Példázat a nagylelkű uralkodóról (és az uralkodói kegy boldogító voltáról)**

Aranka György 1791 őszén küldeti Benkő Józsefnek a Magyar Nyelv emlő Társaságról való újabb rajzolat mellett a *Budai Basa* című, francziából fordított regényt és az *Újzmódi gonosztévő* címmel lefordított színpadi művet nyomtatásban, ezeket Benkő József válaszából tudhatjuk meg.

7 Károlyfehérvár 17 febr. 1793

8 LADÁNYI 1973, 162–163.

„... Novemberben vettem a másikat (értsd küldeményt) a mellette jött Hollándiai papirosra nyomtatott Budai basával és Ujjmódi Gonosztévővel együtt; melyeket én sem nem érdemlettem, sem meg nem hálálhatok: hanem a' kire biztam megfizetését a Mlgs hozzám való sok kegyességének, arra a' mindenhatóra bizom buzgó szívvvel ezeknek jutalmát is.(...) Az ujj módi Gonosztévőhöz minthogy a' tudósabb olvasók értenek; de a' kösségbéliek az ilyen színű dolgokhoz nemzetünkben még nem szoktanak. És azért ugyan ezek koránt sem kapnak ugy ezen, a' Tudósoknál pedig nem kisebb, hanem nagyobb bletsűjü, mint a Basán.”<sup>9</sup>

*A Gályarab. Fordítás:* Kolozsvárt Wesselényi Zsuzsánna fordítását hirdeti egy színlap. Úgy tűnik tehát, játszották Kolozsvárt a (németből) fordított darabot, de Wesselényi Zsuzsánna fordításában. Aranka azt állítja, ő a francia eredetiből dolgozott. Veisz Bettina eltekint a fordítások forrásnyelvétől, de felveti Aranka György erőteljesebb társadalmi kapcsolatai jelentőségét a mű terjesztésében.<sup>10</sup> Ő Aranka fordítását azonosítja egy 1799-es debreceni előadás színlapján. 1799. május 29. „Debreczen. Nro. 27. A' Felsőbbek engedelmével szerdán u[gy] m[int] májusnak 29-dik napján, 1799-dik eszt[endőben] a' Nemzeti Játszó Társaság fog elő adni egy drámát 5 felvonásban, ezenn nevezet alatt: *A' gályarab, avagy A' fuji szeretetnek ritka példája.*” [Irta Charles Georges Fenouillot de Falbaire de Quinsey, fordította Aranka György.]<sup>11</sup>

Veisz Bettina felfigyel arra is, hogyan változtatja Aranka fordítói önképét, amikor először azt állítja, hogy a darab más fordításáról nincsen tudomása, később helyesbít, azt állítja, hogy a munka elkészülte után szerzett tudomást Teleki Ádámné fordításáról. A fordító tényleges identitásának megállapítását

9 Benkő József levelezése, 1988, 332.

10 Vö. KERÉNYI 1987 az alábbi adattal szolgál a Falbaire-dráma első előadását illetően: „*Újmódi gonosztévő-ben - Másik címén: A gályarab. Falbaire érzékenyjátékát Aranka György fordításában először 1783. február 4-én játszották Kolozsvárott.*” Ám érdemes ezt az információt némi felülvizsgálat alá vonnunk, mivel Aranka fordítását a kiadás szerint 1791-re datálhatjuk, továbbá Wesselényi Zsuzsánna munkája is csupán 1785-ben nyert nyomtatott formát. Bár feltételezhetjük a kötethez írt előszava alapján, melyet 1777. december 4-re datált, hogy korábban is ismerhette a Falbaire szöveget. Ám az nem tűnik valószínűnek, hogy Aranka 1783 tájékán fordíthatta a *Gályarab* történetét. Más források pedig 1793. február 4-ét jelölik időpontként egyébiránt hasonló adatokkal. VEISZ, *i.m.*, 42.

11 Itt köszönöm meg Veisz Bettinának, hogy rendelkezésemre bocsátotta a Debreceni Egyetemen megvédett dolgozata kéziratát.

Veisz Bettina jogosan kéri számon Arankán, de a szöveggenézis-történetben a hasonló nevek őt is megtévesztik; két Teleki Ádám is házasodott a Wesselényi családból, apa és fia – az idősebbik vette el a Wesselényi Zsuzsanna nevű hölgyet, a második, Toroczky Klárával kötött házasságából született fia pedig – a fiatalabbik Teleki Ádám – Wesselényi Máriát. (Dolgozatában Veisz Bettina helyszűke miatt nem fejt ki a darabválasztás esetleges felekezeti tartalmait.<sup>12</sup>) Tény, hogy a fiatalabbik Teleki Ádám és felesége, Wesselényi Mária szorgalmazta Wesselényi Zsuzsanna magyarra fordított darabjának publikálását (1785-ben a kolozsvári Református Kollégiumban jelent meg), és hogy a debreceni színházban viszont Aranka fordításváltozatát adták.

Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey (1727–1800) Marmontel poétikájából vette a történetet, amely a tolerancia mibenlétét a főúri kegy – a megbocsátás – példájával magyarázza. 1767-es Amsterdami és Párizsban forgalmazott kiadványban még megvannak a szípadképet is sugalló, szép rézmetszetek. Ezek inspirálhatták is Arankát. Erdélyben és Magyarországon azonban ebben az időben az illusztrált színműkiadásnak nem volt sem tradíciója, sem anyagi fedezete. Az eredeti mű formája verses: tizenkettes sorok, háromszótagos ütemekből állnak: 3/3/3/3. A darab műfajjelölő alcíme *Drame en cinq Actes et en vers*, mottója Seneca-locus, nem véletlenül éppen tolerancia-fogalmat tartalmazó: *Illi solatium est pro honesto dura tolerare, et ad causam à patientia respicit. Senec. De Providentia.*

A francia nyelvű dráma szerzője a bevezetőben utal a támogatásra, amelyet apja kapott De Montigny-től; Montigny manufaktúrát alapított, egy másikat megmentett a csődtől. Ajánlásának címzettje tehát Troudaire de Montigny államtanácsos, pénzügyi intendáns és a Tudományos Akadémiai tiszteletbeli tagja, aki Gessner és Milton (olvasmányok) után most egy drámát kap ajándékba. Az előszó szerzője Marmontelre hivatkozik, aki szerint a történelemben sok bátorságról szóló, tiszteletre méltó megható történet van, ezért a költészet kincsesbányaként használhatná (*Poétique française*. Tome, 2.243<sup>13</sup>). A műfajjelölés érdekében hivatkozik – Diderot neve említés-

---

12 A kutatás következő fázisában eredményes lehetne annak a szempontnak a vizsgálata, hogy a magyar fordítók esetében a felekezeti hovatartozás mennyiben játszott szerepet a darabválasztás és az átültetés folyamatának során. Továbbá annak a momentumnak kiemelése, hogy a dráma két követendő példaként a középpontba állított karakterének erkölcsrendjét alapvetően a protestáns hit alapelvei határozzák meg. VEISZ, *i.m.*, 17

13 Falbaire hivatkozása a *Préface* első, i lapján.

se nélkül – a drámai költészetről szóló mű szerzőjére. A *Père de famille* után olvasható *Poésie dramatique*-ról van szó, ez Denis Diderot munkája: benne Diderot érzékenyjáték és tragédia közti műfajnak, leginkább jól végződő polgári tragédiának nevezi művét.<sup>14</sup>

Fenouillot de Falbaire katolikusként a IV. Henrik első vallásához túlságosan ragaszkodókhoz, ugyanazon állam, de más vallás tagjaihoz fordul mint publikumhoz.<sup>15</sup> Úgy véli, a változásokban sok köszönhető a színháznak, amely Corneille és Molière óta az erkölcs és az erények (*vertus et mœurs*) iskolája; a leghasznosabb képzésforma, mert a legkellemesebb. Hasznossága azonban annak függvényében fog növekedni, hogy hívei mennyire mennyire közvetlenül szolgálják a társadalom érdekét, a társadalmat alkotó emberek szenvedélyeit vagy előítéleteit, az eseményeket, amelyekben meghatározó szerepet játszottak vagy amelyeknek tanúi voltak.<sup>16</sup> Ugyanitt állítja, hogy egy ilyen drámai mű hasznos lehetne, amelyben a vallási kérdés által egymástól elválasztott katolikusoknak és protestánsoknak egyaránt példát ad az erkölcsről, részvétet kelt nyomorúságuk, tiszteletet erényeik és a természet iránt, és ahol a szerelem és jócselekedetek különböző módokon egybekapcsolják őket.<sup>17</sup>

A szerző kárhoztatja a szent Bertalan éj évenkénti megünneplését Toulouse-ban, éppen ehelyett ajánlja a darab bemutatásának rendszeressé tételét az évforduló napján.

---

14 „...ce nouveau genre aperçu par un homme de génie”. *L'Honnête criminel est entre la Comédie sérieuse et la Tragédie ou plutot c'est une vraie tragédie bourgeoise dont le dénouement est heuereux.*” *Préface* ii. lapja.

15 A protestánsokra utal.

16 „Mais son utilité augmentera a proportion que les sujets qui y seront traités auront un rapport plus direct a l'Intéret présent de la société, aux passions ou aux préjugés des hommes qui la composent, aux événemens dont ils ont été les moteurs ou les témoins.” *Préface* ii. (Értsd: de haszna növekedhet annak függvényében, hogy a benne tárgyalt kérdések mennyire közvetlen kapcsolatban állnak a jelen társadalmának érdekeivel, a társadalmat alkotó emberek szenvedélyeivel vagy előítéleteivel, az eseményekkel, amelyekben részt vettek, vagy amelyeknek tanúi voltak”. Ford. E.E.)

17 “C'est dans de telles conjonctures que j'ai cru de quelque utilité un Drame ou seroient peints ensemble des Catholiques et des Protestans divisés sur le dogme, réunis pour la morale, intéressans par leur malheur, respectables par leur vertu, et liés diversement les uns aux autres par la nature, l'amour et les bienfaits.” *Uo.*

A magyar változatból a Montigny-nak szóló *Ajánlás* elmarad, helyére helyi nagysághoz Palm Jozefa Gubernátornénak szóló ajánlást közöl Aranka:

„Kegyelmes Aszszonyom! Midőn ezen nemes Játékot nemzeti öltözetbe világ eleibe akarom botsítani: Extzellentziád kegyes engedelmével bártorkodom alázatosan Extzellentziádnak ajánlani. Gondolkodván rajta, hogy adhatnék az Erdélyi Magyar Haza fiai és leányai kezekbe olyan könyvetskéket; a mellyek magokat mind a’ nyelvnek természeti kellemességével, mind pedig tárgyak’ nemességével ajánlanák: azok közül, a’ mellyek kezemen meg fordúltanak, választottam volt egyet szép elmésségéért és kellemetességéért, s ez a Julia levelei; mást igen emlékezetes, és Nemzetünk történeteivel egybe függő voltáért, ez a’ Budai Basa; harmadikat annak megmutatására, hogy a’ magyar nyelven magosan erőltetés nélkül lehet írni, ez a’ Napnak négy részei a’ Városba; negyediket igen szép elmésségéért és kivált érzékeny voltáért, az az Ujj módi Gonosztévő; mellyet t.i. mind magam hajlandóságát, mind pedig egy Extzellentiád’ jó Baráttjának ítéletét követvén, arra választottam, hogy véle Extzellentziádnak véle alázatosan udvarolyak. Mert a’ mint Extzellentziád jól méltóztatik reá emlékezni, Extzellentziád’ kegyes és érzékeny szívét, volt alkalmatosságom meg esmérni is, tsudálni is.

Igen elevenen emlékezetembe tartom, Kegyelmes Aszszonyom! mind attól az időtől fogva, Extzellentziád azonn neme Érzékenységeinek tapasztalását; és ugyan azért méltóztatik extzellentziád kegyesen által látni mind azt, miért választottam inkább ezt a könyvetskét Extzellentziád’ tiszteletére; mind pedig azt, hogy Extzellentziád’ több méltóságos Érdemeiről (!) miért halgatok. Ugyan is az én magános életemnek módja azoknak felséges seregét úgy meg esmérnem ugyan, mind Ezt meg engedte, de a világ közönséges szavából meg gyöződvn, hogy azok Ennél nem kisebbek; azért nem akartam magam önként azt tselekedni, hogy ennek fényit, melly előttem igen kedves, azoknak csoportosabb tüze, netalán meg kisebbbitse. Én nem szünöm meg igen alázatos tisztelettel lenni EXTZELLENTZIÁDNAK LEG KISSEBB ALÁZATOS SZOLGÁJA – A’ FORDÍTÓ.”

Aranka lefordítja a szerzői előszót is: *A' Fenouillot (Fenullyot) Elől Járó Beszéde*. (Ebben Falbaire Marmontelt jelöli meg forrásként és dokumentáris értékét, korszerűségét hangsúlyozza, mint amelyek révén a siker garantált.) Aranka ennek fordításakor zárójelben kitérőt iktat be – kulturális fordítói igénnyel:

”Tsak harmintz esztendeje, és ennek a' száznak az innenső felibe esik; de még a' József Száza, mellynek világa és tsudálatos erejű példája, az után egész Európába, ugy Frantzia Országba is a' keresztyn Türedelem rendibe olly hirtelen és szerentsés változást okozott, nem tettzett vólt fel, és Frantzia országba az Istent a' Kálvinus módja szerint imádni országos vétek vala.”<sup>18</sup>

Az 1767-es, francia kiadásban más az előszó lényege – benne azt állítja a szerző, hogy azoknak szól, akik nincsenek egy valláson vele! A dráma hőseit életfogytiglanra ítélték, hét évig volt gályarab. A „tengeri fő tanács” megértette az ügyet és a király parancsára, amely 1762 pünkösd hava 13-án kelt, az elítélt 22-én megkapta a szabadságlevelet. Két gyerekük van, az apa nem sokkal fia kiszabadulása után elhunyt, özvegyének üzeni a szokatlan, publikus formában a drámaszerző: „kivánom, hogy ezen történet leírását olvasván, még nemes indulatu fiát, ki ennek tárgya, sokáig ölelgethesse karjai között, és öröm könyvekkel ditsekedhessék aval, hogy őtet a' világnak ajándékozta.” Aztán elmeséli a család történetét – a megpróbáltatások után egybekelt ifjakkal már emlékeztető kell, hogy a család szenvedései ne merüljenek feledésbe.

A magyar színház történetben gyakran elhangzik, hogy Diderot jelentős színházteoretikusi munkássága a magyar drámár és általában a színházról való gondolkodásra nem hatott (vö. például Kerényi Ferenc kijelentéseit<sup>19</sup>). A *Le fils naturel*-lel kapcsolatos Diderot-szövegek azonban a színházat a rituális cslekedetek, a mítosz-örzés körébe rendelik. A magyar színpadon két fordításban is népszerűvé lett történet pedig nagyon is rokonítható a Diderot-darab motivációjával, az emlékezet fenntartásának igényével: ez Aranka változatában így szól:

„nem tudtam, hogy az a személy még él, hogy a virtust a műhely padnak homályából húzván ki, elevenen viszem a játék néző helyépiatára”.

18 Mind a fordítói, mind a szerzői előszó számozatlan előzéklapokon található Aranka drámafordításában.

19 A magyar színház történetének összefoglalásában Kerényi Ferenc sajnálkozását fejezi ki afölött, hogy Diderot-nak nem volt hatása kora magyar színházzemléletére.



A tárgy a színpad nevelő célzatának elvét aknázza ki. A nemesi társadalomban a fizikai szabadságtól való megfosztottság félelmetes és ritka állapot, bár a korszakban volt rá példa, ha csak id. Wesselényi Miklós fogságára gondolunk is. A üntetés látványának hatását megfigyelhetjük egy nemesi útinaplóban is a valamivel korábbi időből: Augusztus 11-én ezt jegyzi be Daniel Istvánné Pekry Polixéna útinaplójába Bécsben:

„A trinitáriusok rabokat hoztak bé, az kit az törököktől váltottak, igen nagy cifra processzióval. Boldog Isten!”<sup>20</sup>

Könyve belső címlapján (Alberti tsász. kir priv. Könyvnyomtató Bécs 1791) Aranka György az 1768-as amsterdami kiadást jelöli meg, mint amelyből (francia eredetiből) dolgozott. Itt a fordító neve is szerepel, ez korábban magyar területen kevésbé volt szokás.

„Öt felvonásokra szabott drámának” nevezi a művet Aranka, a terjedelmet fontosabbnak ítéli, mint a színpadi műfaj korban divatos megnevezését (ekkor a magyar könyves szakmában inkább komédiának, tragédiának vagy játéknak nevezték az ilyen műveket). A legjelentősebb eltérés az eredetitől az, hogy magát a verses darabot prózában fordítja. A nevek fordítását tekintve alig változtat: a gályarab neve André, apjái Lisimon; Aranka a kiejtést is megadja zárójelben. Van különbség is a francia és a magyar szereplők sora között: franciában Cécile-nek két lakája van: Frontin, Pernelle. Arankánál: Picard Cecilia inassa „s a több inassi Ceciliának”. Falbaire-nél névtelen, Arankánál La Brie nevet kap a Gróf egyetlen inasa. A helyjelölés a franciában. „La scène est à Toulon sur le bord de la mer” (a játszóhely Toulon városa, a tengerparton). Aranka ezt a szereplők felsorolása utáni helyjelölést elhagyja. Az utasításokat csaknem változtatás nélkül lefordítja Aranka:

„Amália keservesen sír, András lassu lépéssel közeleddegel ; Cecilia, ő közeledvén le szegzi a szemét ’s egy darabig halgat”.<sup>21</sup>

---

20 *Újabb adattár a vargyasi Daniel család történetéhez*, kiadja Vargyasi id. Bárány DANIEL Gábor, szerk. KELEMEN Lajos, Kolozsvár, Ajtai Albert, 1913, 238.

21 116

Szólást is beiktat a fordításba, Cecilia (az Amália ölébe dőlve) ezt mondja: „*Meg kell a szívemnek hasadni!*”<sup>22</sup> Az első felvonásból kihagyja a gróf szerelmes monológját (Amélie-t szereti), ezért eggyel kevesebb jelenetből áll az amúgy is rövidebb szövegű felvonás.

A politikai-valláspolitikai felhangokat tompítja – ilyen célból rövidíti is a szöveget:

„Ils étoient établis au sein d’une province,  
Ou beaucoup d’habitans encore séparés  
De la religion de l’État et du Prince,  
Dans la nuit de l’erreur demeurent égarés.  
En vain au changement tout chez nous les invite,  
Ils s’obstinent à suivre une secte proscrite.  
Seulement de leurs bras s’arrachant quelquefois  
En des lieux écartés il alloit à ses frères  
Precher la patience et réunir leurs voix  
Pour faire ensemble au Ciel d’innocentes prières.”<sup>23</sup>

Ezt a drámai monológot csevegő stílusban adja a fordító: „Tudod azt a megtiltott vallást, mely most is két részre szakasztja hazánkat. Azon volt egy Lisimon nevezetű jámbor pap, egy házba lakott velünk, és szerencsétlenségére kedves tévelygésihez igen ragaszkodván, oktanul tanítja vala felekezetit.”<sup>24</sup>

A második felvonás elejéről Aranka elhagyja d’Olbán társadalombíráló monológ-jelenetét. Emiatt a jelenetszámozások elcsúsznak. A harmadik felvonásból kihagyja az első jelenetet, pedig ez nem monológ (Le comte, Amélie): itt tudjuk meg, hogy Amélie szívét a gályarabnak tartogatta. Amélie megözvegyül és vagyonos özvegyként fogadja aztán a kiszabadultat. A viszontlátás jelenete van könnyeztetőre kihegyezve!

---

22 ARANKA, *Ujj módi gonosztévő*, 127.

23 Szó szerint: Egy olyan tartományban telepedtek le, ahol sokan az állam és a Herceg vallásától még mindig elkülönülten élnek a (hitbeli) tévelygés éjjelében. Hiábavaló minden kérés, mely közénk szólítja őket makacsul kitartanak a kitagadott szekta mellett. Csa néha szakította ki magát körükből és akkor félreeső helyeken meglátogatta testvéreit és velük együtt imádkozott szelíden a türelemért. FALBAIRE, i. m., 17. (ford – E.E.)

24 ARANKA, i. m., 21.

Aranka Gályarab-fordítása a Habsburg birodalomban az uralkodóval való kiegyezés elfogadását javasolja, mondhatni a II. Rákóczi Ferenc-féle szabadságharc vége és az 1848-as forradalom között félúton. „A’ mint hogy megnyertem azt a’ grátziát néktek immár szinte most; semmi kétség nints benne, hogy egy olyan kegyelmes király megerősitse ki mikor illik, a’ törvény keménységit mérsékelni tudgya. Ki a’ virtust akár hol láttya tündöklenni, meg tudgya betsülni, és az egektől meg világosodástokat kérvén, úgy fog bánni veletek, mint el tévedt, de kedves gyermekeivel, kiket mindenkor háza népe közé örömmel fogad viszzá.”<sup>25</sup>

Aranka publikált drámafordítása az *Újmódi gonosztevő*. Az Ephemerides Budenses 1791 és 92-ben már említi.

A nyomtatott *Újmódi gonosztevő* nem egyetlen darabja Arankának.<sup>26</sup> Korábban kéziratban maradt mind *Bianka Capello* című munkája (Meissner<sup>27</sup> művének dramatikus változata, befejezetlen), mind Shakespeare-fordítása (*II. Richárd*, részletek).

## 2. II. Richárd

“Ebből a Shakespeare-ből egy kis mustra II. Richárd Angliai Király élete és halála Szomoru Játék” – olvasható Aranka György saját kezű, 1785. augusztus 9-re keltezett drámafordítása címnegyedében. Az első angol nyelvből fordított (jóval későbbi) magyar Shakespeare-mű nyelvezetétől ugyan elmarad a szöveg színvonala, mégis értékelendő, hogy Aranka figyelmét, fordítókedvét felkeltette Shakespeare királydrámája. Maga a tárgy (hogy a király személye nem sérthetetlen) már Bessenyei *Ágis tragédiája* példáján is jelzi a magyar írók körében a politikai problémák iránti fogékonyságot és ezt Arankának más írása is bizonyítja.<sup>28</sup> A *II. Richard* királyból.<sup>29</sup> Aranka inkább csak fordításmintát adott: az I., II., III. és V. felvonásból magyarított néhány jelenetet. *II. Rikhárd Angliai Király élete és halála Szomoru Játék* címmel Ferenczi Zoltán közölte a *Magyar Shakespeare-Tár* V. kötetében e fordítástöredéket,<sup>30</sup> amelyen Aranka 1785 augusztusában dolgozott. A művel – Aranka fordításait vizsgálva – Király Emőke is foglalkozott.

25 ARANKA, *Újj módi...*, 128

26 Kézirata: Aranka, *Ujjmódi Gonosztévő*, Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Ms. 03705

27 August Gottlieb Meissner (1753–1807)

28 Pl. II. Frigyes munkájának lefordításával: *Az igazgatás formáiról* (Kolozsvár, püspöki nyomda, 1791). Vö. Teleki Téka THO N 131

29 A kézirat a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában található. Jelzete: Ms. 252.

30 Vö. FERENCZI 1912.

Veisz Bettina helyesbíti Király Emőke szerzőazonosítását („tévesen jegyzi a fordítást csupán Wieland névével, nem jelezve, hogy itt nem a híres Christoph Martin Wielandról, hanem egy másik Wielandról, Johann Andreas Wielandról volna szó”).<sup>31</sup>

A Shakespeare-művet németre fordító Christoph Martin Wieland 1765-ben publikálta drámaaváltozatát.

Aranka is prózában fordít, bár ezek a töredékek akár nyersfordításnak is tűnhetnek, ha volna tudomásunk Aranka szándékáról a valamikori verses kidolgozást illetően. A száműzetés, a haza–nemesség–királyi hatalom problémája a töredékfordításokban is kellő hangsúllyal megjelenik.

Pavelka Orsolya Petra 2007-ben a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen készült szakdolgozatában tanulmányozta ezt a közvetítő nyelvből készített Aranka-fordítást.<sup>32</sup> A kéziratnak, amelynek egy másolatát is azonosította, szintén a kolozsvári Egyetemi Könyvtárnak az Erdélyi Múzeum gyűjteményéből származó anyagában, értékét politikai jelzés-voltában jelöli meg.

A következő szöveg részlet II. Richárd halála előtti monológjából Aranka magyarításában:

„Némellykor Fejedelem vagyok, azután az árulás azt okozza hogy kívánok Koldus lenni, és az is vagyok. Azután a' Szükség meg győz, hogy jobban volt nékem dolgom mikor Fejedelem voltam; és akkor esmét Fejedelmezek; nemis veszem eszembe mikor eszembe jut hogy Bolinbroke meg fejedelmetlenített, és akkor esmétsemmi sem vagyok. – De akármi legyenek? igaz hogy sem én, sem más senki addig nyugalomra nem jutott, míg annál a'mi én most vagyok nem több – Nem Musikáé a'mellyet hallok Ha ha! Huzzátok jól. Melly ellenkező a' leg kedvesebb Musika is, ha az Hurok és az hang nints egybe eresztve? Igy van a' dolga az emberi élet Musikájának is. – Honnanvan hogy nékem olly vékony érzésű fülem van, hogy egy hurnak leg kisebbférehangzásátol is meg bántodik; és hogy arra nem volt fülem, hogy Országomba az hangoknak meg nem egyezésit, és uralkodásomnak félre hangzását [meg nem esmértem] észre nem vettem. El vesztettem az időt, és most az idő el vesz engem. Az idő most mutatoorát csinált belőlem; az én gondolataim Minuták, az én keserves sohajtásim az hangok, ki az én szívemet [meg ütik] verik, és az orákatmutatták. Ez az Musika meg bolondított engem –”.

31 VEISZ, *i.m.*, 6.

32 *Aranka György* II. Richárd című fordítástöredéke. (*Fordítástörténeti kísérlet*), Kolozsvár, 2007. Kézirat.

### 3. Az udvari szerelem kockázatai: *Bianka Cappello*

Meissner *Bianca Cappello*-ját 1785-ből románként nevezi meg Döbren-tei Gábor *A német próza történeteiben* az Erdélyi Muzéum III. kötetében.<sup>33</sup> Aranka ebből a műből fordított, nem kizárt, hogy szabadkőműves kapcsola-taival összefüggésben. (August Gottlieb Meissner, 1753–1807,<sup>34</sup> szabadkő-műves volt, 1785-ben Ausztriában tartózkodott.) Franciául a mű 1790-ben jelent meg: *Histoire de la vie et de la mort de Bianca Capello, noble vénitienne et grande duchesse de Toscane, fordítója* Luchet, Jean-Pierre-Louis marquis de La Roche du Maine (1739–1792).<sup>35</sup> 1796-ban már angolul is olvasható volt egy, a német irodalom jelentős darabjaiból készített szöveggyűjteményben.<sup>36</sup> Az 1769. január 7-i, a Burgtheater-beli premier után a 70-es években Bécs-ben több színházban is játszották a darabot. (Igy aztán nem lett volna lehetetlen magyarul is bemutatni.) 1790-ben Párizsban adták ki franciául Meiss-ner könyvét, amely terjedelmes bevezető után a szereplők felsorolása nélkül fordul prózai drámabeszédbe.

Innen kezdődik a fordítás; a szerzői utasításokat is lefordítja Aranka, akit bizonyára a rangkülönbség ellenére vállalt szerelmi kapcsolat shakespeare-i története ragadott meg. A 40. oldalon Bianca levele olvasható az ismeretlen férfíhoz, akit első látásra megszeretett:

„Kedves Idegen!

Reménytelen ujsága a' dolognak, az Úr kérésin valo Bámulás, és a' belső hartz a' Szemérem és Indulat között tselekedték, hogy az Ité-letet mellyet az Ur töllem ki-vánt, tsak félig mondtam ki. Valójába akarta az Ur egészszen és tellyes minemüségébe tudni? tessék meg-je-lenni holnap három orakor reggel a' hátulso ajtájánál az Atyám Házá-nak, és az én Gubernántom bizonyoson hozzám vezetí az Urat.

*Bianka Kapello.*”

33 DÖBRENTÉI Gábor, *A német próza története* = Erdélyi Muzéum, 1815, III., 46–94.

34 Műveinek gyűjteményes kiadása: *G. Meissners sämtliche Werke*, Wien, 1813–1814. tartalmazza a *Bianca Cappello*-t ( Bécs 1814.) A húsz kötetes kiadásban a mű az első kötetben, a 21. kötésben, a 2. kötetben található.

35 Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et art, Y2-42244

36 Translation of *Bianka Capello* / Meissner. Half title. In *The German miscellany / translated from that language by A. THOMSON*, Perth, Printed by R. Morison Junior for R. Morison & Son, Perth; H. Mitchel, Edinburgh; and Vernor and Hood, Birchen-Lane, London, 1796.

A lelki nemesség példáját keresi Aranka a darabban, amely a 19. század irodalmi műveiben annyiszor cáfol rá a születés szerinti társadalmi helyzetre. Bonaventuri vallomásából idézünk:

BIÁNKA

Mit hallok! Nem Salviati az Ur? – gondolatlan ifju, mi a' neved?

BONAVENTURI

Bonaventuri Florentziai. Oh jól tudom hogy, a' leg-magosabb halando vér-is nem elég nemes hogy a' Nagysád szövetségére vádgyék; de fájdalom! a' születés és külső szerentse nem függ a' mi szabad akaratunktól. – Az én egész Nemességem a' velem született egyenesség; az én egész gazdagságom ez a Sziv, melly tsak egyedül Nagysádér vér.”

Meissner művéhez hasonlóan a magyar változatban is a dráma megjelenített történéseit, párbeszédeit gyakran az események harmadik személyű elbeszélése szakítja félbe vagy éppen köti össze, ami a művet sajátos kevert műfajjá alakítja. A 16. századi történet erőteljesen szerelmes és kalandos jellege a melodramához közelíti a szöveget és megértéséhez a történelmet magát (a firenzei Bianca Cappello történetét) el is kell felejtenuünk, a szerző és fordítója csak egy a múltba, a szerelmesek hazájába (Itáliába) vetített érzelmes történetet kívánt létrehozni, nem pedig dokumentálni a főrangúak családi drámáit.

#### **4. Drámafordítások az állandó magyar színtársulat előtti időből...**

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy társadalmi, érzelemtörténeti, nyelvi kérdésekbe avatta be magát Aranka György a drámafordítások, általában a színházi szövegekkel való foglalkozás révén. A töredékes fordítások és az *Újmódi Gonosztévő* korai alkotó periódusából való munkák. Szabadkőműves volta és máig nem eléggé felderített udvari kapcsolatai is magyarázhatják bizonyos drámai művek iránti preferenciáját. Protestantizmusa és jogtudományi felkészültsége elég korán fogékonnyá tette a politikai rendszerek kritikus szemléletére. Nem annyira a filozófiai kérdések vagy a magyar nyelvhasználat ügye foglalkoztatták ekkor (az 1780-as évek második felében), inkább a színpadra szánt műfajok által kínált érzelmkifejezés, a színpad forum-volta, a művészet nyilvános formái. Sok esetben a nyelvi stílusok példázására

fordított – drámát is. Volt azonban érzéke a hatásos drámai helyzetek, jelenetek felismeréséhez. Nem tartjuk kizártnak, hogy magyar nyelvű szöveges antológia, amolyan irodalmi példatár elkészítését tervezte, amelyben drámaszövegeknek is helyet biztosított (volna). Két drámafordítása töredék voltát leginkább ezzel tudjuk magyarázni.

Mindezek alapján új megvilágításban láthatjuk őt: a nyelvművelést nemcsak a magyar nyelvű szakterminológia kialakítása, elterjesztése és a magyar ill. székely identitást szorgalmazó művek publikációs szándékú összegyűjtése révén szorgalmazó kultúrpolitikusként, hanem a színházat a nyelv presztízse révén az identitás tényleges alakítójaként, alkotó tudósként, aki választott (döntött), fordított, képzelődött s valóban is játszott – egy a játékot inkább csak az intimitásban megengedő társadalomban.

## **S'impliquer par les drames. L'oeuvre théâtral de György Aranka**

La cour royale-impériale de Vienne ayant permis aux Ordres transylvaniens d'organiser leur Diète en 1791, le juriste György Aranka y a proposé des démarches pour le développement de la langue hongroise. Il fut élu secrétaire de la *Société pour la cultivation de la langue hongroise*. Il avait inclu dans le programme linguistique de la Société l'intérêt pour le théâtre hongrois (sans institution propre à l'époque). L'article présente la contribution d'Aranka au mouvement théâtral hongrois de l'époque, son activité organisatrice (des lectures de drames, activité de critique théâtral, transfert d'informations) et surtout des traductions de drames. Une des traductions d'Aranka (basée sur *L'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire) fut publiée à Vienne en 1794. Plus tôt il avait traduit en hongrois quelques actes du *Richard II* de Shakespeare (de la variante allemande de Wieland) et *Bianka Cappello* de Meissner sans le finir. On formule une question sur la motivation de la choix de ces textes dramatiques et une autre sur la technique de la traduction chez Aranka dans le contexte pluriconfessionnel de la Monarchie Autrichienne, celui politique de la Hongrie et celui de la Transylvanie, ayant au centre le problème du système social (la légitimité du gouvernement, la relation du monarque et de ses sujets, le rôle des sentiments dans l'attitude des citoyens). L'hypothèse de la conclusion est qu'il s'agit moins du soutien du projet théâtral hongrois à Kolozsvár (Cluj) – dans le cas de la traduction de *L'Honnête criminel* plutôt de propager la valeur de la loyauté et de la réconciliation confessionnelle. En ce qui concerne les traductions de Shakespeare et celle de Meissner, elles datent des années 1780 et semblent appartenir à un projet joséfiniste d'Aranka : réaliser une anthologie de textes hongrois de type „Beischielsammlung” pour les écoles de Transylvanie, projet lié à la réforme de l'éducation suggérée par la Cour de Vienne (*Ratio Educationis, Norma Regia, Entwurf*).



TÓTH SÁNDOR ATTILA

AZ ISKOLAI SZÍN MŰ (MELODRÁMA)  
MINT TANDRÁMA

Romanizáció és horatianizmus Döme Károly újabb  
Metastasio-kötetének (1815) Regulusról szóló darabjában

Rövid életrajza s literátori tevékenysége

Döme Károlynak (1768–1845) 1815-ben jelent meg az a fordításkötete (*Ismét egykét játék Metastasióból*), amely a híres olasz drámaíró s Bécs ünnepelt császári költőjének, Pietro Metastasio darabjainak újabb fordításait tartalmazza.

Valójában – a magyar dráma- és színháztörténettel foglalkozó szakirodalom néhány utalását leszámítva<sup>1</sup> – a kanonok, költő és műfordító Döme életéről s irodalmi pályájáról mindössze annyit tudunk, amennyit Szinnyei József irodalmi lexikonja<sup>2</sup> közöl, bár a 19. század végén (1880) készült róla egy kisebb, mindössze negyven oldalas életrajzi összefoglaló, amelyet Dengi János írt.<sup>3</sup> Mindezt figyelembe véve időszerű lenne Döme életművével behatóbban foglalkozni: írói pályájával s kapcsolatrendszerével, költészetével, dráma- és versfordításaival együtt, szükség volna mindennek monografikus feldolgozására.

Addig, rövid életrajzának áttekintésére, maradnak Szinnyei adatai, amelynek alapján életéről s pályájáról a következőket tartjuk fontosnak kiemelni. Komárom szülöttje, itt és Pozsonyban végezte gimnáziumi tanulmányait, majd az esztergomi egyházmegye növendékpapja lett. Teológiai tanulmányai végeztével pappá szentelik. Első hivatala Szombathelyhez köti, ahol Szabó András püspök szertartója, majd 1793-ban visszakerül Pozsonyba: a papnevelő intézet jószággondnokának segédje, innen kerül 1800-ban a Komárom megyei Izsára (Iža) plébánosnak. A közeli Viten kerül kapcsolatba Baróti Szabó Dáviddal s annak mecénásával, Pyber Benedekkel. 1816-tól ismét emelkedik egyházi pályáján: alesperes, majd visszatérve Pozsonyba, ahol

1 L. pl. CZIBULA 2004, 189–193.; BAGOSI 2011, 219–222.

2 L. SZINNYEI, digitális változat, a megfelelő címszónál:  
<http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/>

3 L. DENGİ 1880.

olvasókanonokká nevezik ki, majd a Szent Imre nevelőintézet igazgatója. 1831-ben nagy megtiszteltetés éri: a Magyar Tudományos Akadémia tagja lesz. Teológiai tanulmányai és papi-igazgatói ténykedésének helyszínén, Pozsonyban éri a halál 1845 májusában.

E hosszú papi életpályának szerves része volt a magyar nyelvű irodalom tevékeny művelése, irodalmi törekvéseinek megvalósítása. E szándék már ifjúkorában is jellemezte, ugyanis Szinnyi hírt ad arról is (Bodolay Géza pedig ezt megerősíti<sup>4</sup>), hogy „mint pozsonyi növendékpap az ottani királyi várban társaival alakított kis irodalmi körnek szerény tagja volt”. Az életrajz szerint Pozsonyban 1784-ben találkozott Kazinczy Ferencsel is, aki „őt megszerette, s baráti vonzalommal viseltetett hozzá.” Tudjuk, hogy elsőre e magas hőfokú barátság nem tartott sokáig, ugyanis már 1791-ben jelentkeztek az első nézeteltérések, főleg vallási kérdésekben.<sup>5</sup> Mégis innen datálható literátori tevékenysége, ugyanis Kazinczy rábeszélésére jelenik meg egyik első költeménye, a Komárom vára romlásáról szóló elégiája a *Magyar Musá*-ban (1787), amely a római elégiaköltészet (Ovidius, Tibullus) még behatóbb tanulmányozására s fordításokra ösztönzi. Ovidius *Tristiájából* fordít, amelynek részletei meg is jelennek 1788-ban a kassai *Magyar Muzeumban*, s 1815-ös Metastasio-kötetének *A' Tóldalékában* is közli e verseket latin nyelven s mellékeli fordításait is (l. *Ovidius Készeiből az I. könyv I–III. Alagya*<sup>6</sup>). Tibullus-fordítását (Tibullusnak *Első Alagya*-ja) és eredeti költeményeit pedig 1790-ben Kazinczy folyóirata, az *Orpheus* közölte.<sup>7</sup>

Literatúrai működésének kiteljesedése azonban az olasz nyelv elsajátításával kedvenc költője, Pietro Metastasio (1698–1782)<sup>8</sup> drámáinak fordításával és önálló kiadásával történt meg. Erre még visszatérünk.

Irodalmi tevékenységének rövid összegzéseként elmondható, hogy kiemelendő néhány önálló költeménye; mintegy huszonöt önálló versről beszélhetünk, melyek közül néhánynál kérdéses, Döme volt-e a szerzőjük. Figyelemreméltó fordítói munkája, ahol a Metastasio-darabok magyarításán túl a kor irodalma s az életmű szempontjából sem lenne mellőzendő az, hogy

4 BODOLAY 1963, 761.

5 L. KazLev II., 188.

6 DÖME 1815, 410–432.

7 Ennek áttekintését l. *Orpheus* 2001, 538–539.

8 Metastasio irodalmi működéséről és recepciójáról csak néhány ismert magyar nyelvű munkára hívjuk fel a figyelmet, melyek bőséges szakirodalom-jegyzékre is hivatkoznak: ZAMBRA 1919, 1–74.; SÁRKÖZY 2003, 304–314.; CZIBULA 2004, 181–202.; BAGOSI 2011.

lefordítja (s latin–magyar szöveggel jelenik meg) az osztrák jezsuita költőnek, Michael Denisnek (1729–1800)<sup>9</sup> rendje feloszlátását elsírató költeményét (*Elegia threnodica in laudem societatis Jesu. Hungarice reddita. Posonii*, 1812 [e művet Pozsonyban 1815-ben és Esztergomban 1823-ban is kiadták]), valamint szintén latinul és magyar tolmácsolásában közölve kiadja Kuik József Ignác Napóleon bukásáról (*De lapsu Napoleonis Bonaparte seu epicedion jacobinisme*, Pozsony, 1816) írt versét: *Bonaparte Napoleon megbukása, vagy sirverse a jacobinismusra Kuik Ignác után*, Pozsony, 1826. Még annyit jegyez-nénk meg, hogy egyházi beszédei a *Magyar egyházi beszédek gyűjteményében* találhatóak, amely Pesten 1832/1833-ban jelent meg.

### Lírai hatások és a drámafordítások

Úgy véljük, lírai költeményei jó részének hangulatán Ovidius (és Tibullus) elégiaköltészetének hatása érződik, főként a *Tristiádé* (*Keservek*) és a *Heroidésé* (*Hösnők levelei*), amely a Metastasio-darabokat is áthatja. Az Ovidius-fordítások hangulatiságát a Pozsonyban megjelenő, főként alkalmi jellegű versei is jelzik. Például a *Kesergő versek, melyeket ft. Vizer Ádám urnak, pécsi címzettes kanonoknak, midőn a sokáig érdemesen viselt tanítói terhet vállairól letenné* (1788); a *Jajgató alagya, mellyel megváltását [...] Szabó András úrnak, midőn [...] püspöki névre magasztaltatván megszűnt a pozsonyi papnevelő háznak igazgatásától, fájlalta kis pap társaival együtt* (1788); a *Könyvező musa, mely nagy érdemű Ostermayer Ferencz urtól, a pozsonyi nevendék papságnak egyik igazgatójától, midőn beteges állapotja miatt tiszteletéről lemondana, búcsuzott* (1789); vagy a *Pásztori dal három izben* (1791) című költeményei.<sup>10</sup> Bőséggel találja meg ezt az ovidiusi lírai ihletettséget Metastasio darabjaiban, azaz melodrámaiban, amelynek ő lett a leglelkesebb hazai tolmácsolója.<sup>11</sup> 1802-ben jelent meg Komáromban fordításainak első kötete (*Metastasiusknak egynehány játék darabjai*), amely tartalmazta az *Abel halálát*, *A megismért egyiptusi József*, a *Joas Juda királya*, a *Scipio álma*, *A lakatlan sziget és a Themistokles* című Metastasio-darabokat. Ez utóbbit a pesti magyar színtársulat mutatta be 1810 májusában, majd az 1810-es években Székesfehérvárott. A fordításkötetet *Töldalék* zárja, melyben kisebb költeményei olvashatók. A kötet elején pedig Baróti Szabó Dávid Döme Károlyhoz szóló verse található.

9 Denis egy költeményét (*Látás*) Csokonai Vitéz Mihály is fordította.

10 A címléírásokat Szinnyei alapján közöljük.

11 Döme Metastasio-köteteiről l. BAGOSI, 2011, 219–222.

E fordításkötettel jelen keretek között nem tudunk részletesebben foglalkozni, ugyanis témánk szempontjából az 1815-ben szintén Pozsonyban megjelent kötetet (illetve majd annak egy darabját) vizsgáljuk a következőkben, amelynek címe: *Ismét egy két játék Metastásióból*. E fordításkötetben található Metastasio-nak az *Akhilles Scirusban*, a *Klelia győzedelme*, a *Niktéti*, az *Attilius Regulus*, a *Zenóbia*, *Az olimpiai bajban a hív barát* című darabjai. Döme irodalmi eszményeinek alakulása és meghatározása szempontjából azonban figyelemreméltó az ebben a kötetben is megtalálható *A' Tóldalék* című rész, amelyben az Ovidius-fordítás (*Ovidius keserveiből az I. könyv*), Denisnek a jezsuita rend feloszlatásán kesergő verse (trenódia) olvasható, a Vilt Józsefhez (*M. Vilt József püspök urhoz*), a Baráti Szabó Dávidhoz címzett költemények (*Szabó Dávid urhoz*, *Ugyan ahoz*), valamint Horatius-versfordítások (*Horaz II. könyvéből*) és a Virág Benedekhez szóló vers (*Virág Benedek úrhoz*) található.<sup>12</sup> A magyar líratörténet szempontjából oly meghatározó Baróti Szabó Dávid és Virág Benedek szerepel tehát, kiket költői mintáinak tekint, a római költészeti hagyomány pedig Ovidius mellett itt Horatius *carmen*jeinek fordításával egészül ki, melynek szellemi hatását a következőkben fogjuk vizsgálni.

### A Regulus-darab: romanizáció és a római líratörténet

Dömének az 1815-ben megjelent fordításkötet darabjai között találjuk Metastasio római tárgyú drámáját, az Attilius Regulusról szóló művet is.<sup>13</sup> A darabról Döme annyit árul el előzetesen, hogy

„Ezt a' játékot a' Szerző Bétsben készítette Erzsébet Tsászárné parancsolatgyából oly intézettel, hogy az ő felséges Férjének VI. Károly Tsászárnak neve' napján mutatódnék-elő November' 4-dikén 1740. De mivel annak halála megelőzte a' névünnepi készüléket, rejtekben maradt a' játék tíz esztendőig, mellyek után III. Augustus Lengyel Király' kívánságára elküldetvén a' Szerzőtől, legelőször a' Drezdai királyi udvarban jelent-meg a' színen fényes készüléttel Hasse' muzsikájával, a' felséges Uralkodók jelenlétében, farsangon, 1750.”<sup>14</sup>

Ismeretes, hogy az iskolai színjátszás görög, hellenisztikus és bizánci témái mellett mindig fontosak a római tartalmú darabok, hiszen azokban a latin *humanitas*, a *studia humanitatis* iskolai rendszeréhez tartozó *latin műveltség*

<sup>12</sup> DÖME 1815, 410–451.

<sup>13</sup> DÖME 1815, 205–268. E Metastasio-műről I. BAGOSSY 2011, 42–43.

<sup>14</sup> DÖME 1815, 206.

általánosabb köre rajzolható meg.<sup>15</sup> Úgy véljük, így van ez Döme Károly Metastasio-fordításkötetének esetében is, ugyanis a tartalmi összefoglaló (*A' Játék' foglalattya*) a római morál megjelenésének iskolai értelmezését is adja („rend kívül való példát hagyván a maradékinak mind a hívségre, mind az erős állhatatosságra”), majd a regulusi tett forrásai szerepelnek: *Appianos, Zonarész, Cicero, Horatius (s mások)*. Az elsőként említett Appianos *Róma története* című művének 5. könyvében (2. 1.: *Szicília és a szigetek története*) ejt szót az I. pun háború egyik példaképéről, Regulusról:

„A követséggel küldték Regulus consult is, aki a foglyuk volt, hogy arra bízassa hazáját, fogadja el [a békefeltételeket]. Ő fogoly lévén pun öltözékben jelent meg a senatus előtt, és amikor a követek egyedül hagyták az ülésteremben, elmondta, hogy a karthágóiak kimerültek, és azt tanácsolta, hogy vagy harcoljanak tovább keményen, vagy jobb feltételekkel kössenek békét. Önként visszatért Karthágóba, a karthágóiak pedig megölték.”<sup>16</sup>

E történetet ismerhetjük meg kibővítve a darabnak *A' játék foglalattya* című részében.<sup>17</sup>

A drámai játék tartalmi összefoglalójára s Appianos e szöveghelyére való utalás is elég, hogy megállapíthassuk, Metastasio (és Döme) eszménye a felsorolt latin auktoroknál is meglévő s kialakított római erényeszme, a Róma-gondolat körül forog, melyet (ismerten) Vergilius az *Aeneis* 6. éneke 851–853. sorában így fogalmaz meg (e szavakat Aeneas apjának Anchisesnek szájába adva):

„Romane, memento  
(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos.”<sup>18</sup>

Ez a Róma-eszme (*romanizáció*) emeli szinte drámaművészetének csúcsára Metastasio darabját, amely a 18. század végi és a 19. század eleji magyarországi latin irodalomnak, így az ennek fordítását (is) végző Döme gondolkodásmódjának is sajátja, akinek Metastasio-olvasata (fordítása)

15 Erről l. TÓTH, 2000, 231–263.; l. különösen *A romanitás eszménye a 16–18. század képzési struktúrákban*, 237–241.

16 APPIANOS 2008, 52. Ford. SIPOS Flórián.

17 DÖME 1815, 207–208.

18 „ám a te mesterséged, római, az, hogy uralkodj, / el ne feledd – hogy békés törvényekkel igazgass, / és kíméld, aki meghódolt, de leverd, aki lázad.” VERGILIUS–LAKATOS 1984, 250.

hozzájárul a darab más szempontú s jobb megértéséhez. Még jobban megalapozza ezt, hogy Döme kötetében a Regulus-téma forrásaként is említett Horatius néhány ódájának fordítását is közli a kötetben. A római lírikus romanizált gondolkodásmódja ugyancsak keresendő majd a darabban. Erről majd később esik szó.

### **Műfaji kérdések. A darab romanizációja és historizálás jelensége a (magyarországi) drámairodalomban**

Mielőtt Horatius (és a horatianizmus) hatására rátérnénk, nézzük az *Attilius Regulus*-darab kapcsán felmerülő műfaji hovatartozás kérdéseit. Metastasio elsősorban a *melodráma* műfaji művelőjeként ismert.<sup>19</sup> E darabok főként az antik görög–római–bizánci történelemből vagy biblikus témákból merítő tartalmuk miatt gyakran kerültek iskolai színpadokra, tehát – főként a lírai dalbetétektől megszabadítva – iskolai színműként, iskoladramaként is értelmezhető a darab.<sup>20</sup> Ebben az esetben a *tandráma* fogalmától sem esik messze. Szempontunkból azonban – főként Horatius Regulus-ódáját mint forrást tekintve –, és Metastasio drámaíró gyakorlatát tekintve is *didaktikus tanköltemény*ről van szó, amelyet *dramatizált* formában tár az olvasó (néző!) elé. Ezt biztosítja a darab szerelmi szála, valamint azok a zenei betétek (dalbetétek), amelyek a *lírikum* kifejezői. Természetesen e műfaji meghatározások átjárhatóak: a darab *melodráma*, de fordításai (pl. a jezsuita Lestyán Mózesé, amely Nagyszombatban készült 1752-ben<sup>21</sup>) az iskolai színmű, a tandráma, esetleg a *dramatizált tanköltemény* felé viszik el a darabot. Ez utóbbit szeretnénk majd körbejárni Horatius ódaköltészetének segítségével.

Ehhez járul hozzá a darab morális üzenete is, amelynek meghatározója (ahogy jeleztük) a *Róma-eszme*, a *romanitás*, *romanizálás*. Úgy véljük ez, vagyis a *romanizálás* (amely a *nemzeti eszmény*, történetesen a *hazaszeretet*, a *hazafiasság* közvetítője is), az iskolai színpadokon előadható daraboknak s Metastasio *Regulus*-drámájának is egyik szervezőeleme. Egy másik irányultságról is kell itt szólni, mégpedig a *historizálás*ról, amely a magyar történelmi múlt feltárására, megismerésére irányul, amelyet a színpadon

19 Erről l. részletesen, valamint írói korszakairól, BAGOSI 2011, 15–23, valamint 24–58.

20 Az iskolai színjátszás típusairól l. DEMETER 1997, 112–119.; PINTÉR 2014, 13–78.

21 L. LESTYÁN 1992, 907–965.

mutatnak be.<sup>22</sup> Ezek – úgy véljük –, csak közvetve erősítik a nemzeti érzés felkeltését, s elsősorban az iskolai oktatás történelemtanítását szolgálják, bár a nemzeti történelem megismerését behatóan elősegítik.<sup>23</sup>

Álláspontunk szerint tehát a *romanizálás* eszmeisége az egyik kulcs a darab értelmezéséhez. (A másik a *horatianizmus* lesz). Ezalatt főként az egyes ember életében a közélet és a magánélet viszonyát értjük, az előbbi meghatározottságával, vagyis római módon élni azt jelenti, hogy az egyén aláveti magát a közösség, az állam feladatainak, így a magánélet visszaszorul, másodlagossá válik. Ugyanakkor az embertől nem tagadható meg a kétféle érzelmi szint: az állam, a hazája odaadó és szenvedélyes szolgálata, valamint a szerelmi és a családi kötelmek, érzések befolyásoló hatalma. Ez valójában az ember életében a *politikum* és a *privatum* szférája. A *romanitás* gondolkörében ennek nincs meg az egyensúlya, az egyén alárendelődik a *politikum* világának, az államot, a közösséget kell szolgálnia s ez a szolgálat elsősorban *katonai*, az állam, a *res publica* megvédésére irányul. E gondolkör határozza meg a magyar nemesi gondolkodást is, ugyanis a magyar nemesség összetartó ereje a 13. század vége óta a *communitas* volt (csakúgy, mint például a franciáknál a nemességet egy *corpus*ként határozták meg), amely azt jelentette, hogy az ősidőkben különvált a hadi szolgálatot megtagadó gyávaktól. A magyar *natio* egy az ősi néppel, a hunokkal és Attila jogán bírja Pannóniát stb.<sup>24</sup> Ez a nemességnek a *politikum* alá rendelését jelentette. Ugyanakkor a *privatum* érzései is mozgatóerővel rendelkeztek, amely már a görög gondolkodásban is megjelenik, s a görög tragédiák fontos konfliktusforrásaként tartható számon, például Euripidésznél.<sup>25</sup> E témák legtöbbször a *politikum* és a *privatum* összeütközését dolgozzák fel, ahol utóbbinál jutnak kifejezésre a női szenvedélyek, a beteljesületlen szerelem és a családi kötelék belső meghatározottsága.

Metastasio Döme Károly fordításában megjelenő Regulus-drámája jócskán tartalmaz olyan idézeteket, melyek e *romanitás* kifejezői. Mielőtt ezeket idéznénk, érdemes áttekinteni a szereplőket (*A' beszéllgető személyek*),<sup>26</sup> akik

22 E darabokról s e kérdésről részletesen l. VARGA–PINTÉR 2000.; TÜSKÉS–KNAPP 2007, 343–387.; PINTÉR 2011, 87–99.

23 Pl. a jezsuiták történelemtanításáról l. TÓTH 2013, 57–77.

24 SZÜCS 1970, 16. A *natio* fogalmáról és az irodalom, valamint a drámaírás összefüggéseiről l. még NAGY 1993, 9–34.; BÍRÓ 2010, 33–50.

25 Erről l. HELLER 1966, 25–39. E rész tárgyalja a *magánember kialakulásának* kérdését: *A magánember kialakulása és a szofisták*.

26 A neveket Döme leírásában közöljük.

a *politikum–privatum* kettősségében határozhatók meg. E kettősség határozottan jellemzi Regulust, a cím- és főszereplőt, akinek a politikum szorításába jutott őrlődését mutatja be Metastasio; a magánélet érzéseinek legyőzésével azonban az előbbi győzedelmeskedik. Manlius, a consul és Licínius, *A' község' Szószóllója* (*Tribunus plebis*) a római állam embere, a politikum képviselői, ahogy Amilkar, *Karthágóbéli Követ* is. A szereplők másik csoportja a *privatum* megtestesítői, s az előbbiekre köre szerveződnek. Publius, Regulus fia. Atília, Regulus leánya s a *res publica* letéteményesének, Licíniusnak a kedvese. Bartze, *Afrikai fő rendű leányzó*, Publius rabszolgája, szerelmes Amilkárba. Az így körvonalazódó viszonyok adják a darab másik konfliktusát, a magánéletbeli boldogság elérésének vágyát, ami a *politikum* szorításában nem következhet be. Így felerősíti a tragédiát: Regulus visszatérését Karthágóba s megölését. Érdekes még a helyszín megjelölése is: „A' játék' helye Rómán kívül képzeltek, Bellóna templomának környékén.”<sup>27</sup>

A szereplők e viszonyrendszere határozza meg *dictió*jukat is. A számos szöveghely mellett Bartze rövid monológját emeljük ki, hol a következőket mondja az első szakasz X. jelenetében:

„Be kegyetlen volna sorsom, ha Amilkarnak megint nálam nélkül kellene Karthágóba visszamennie! Ha csak gondolom is, már... Áh nem. Bízassuk magunkat jobb reménnyel. Mindenkor elég idő leszsz a' kesergésre. Nem okosság, hanem balgatagság a' halandókban ama' kegyetlen mesterség, előre törődni a' jövőendő roszszak képeivel.

Minden rossznak kül' tetszettye  
Nagyobbodik felettünk,  
Ha a' félelem etsettye  
Festi képét előttünk.  
Ki előre képzelgeti  
Magában a' bajokat,  
Balgatagúl vetteti  
Nyakára így azokat;  
'S a' mikor még kétes a' kár,  
Bizonyossá teszi már.”<sup>28</sup>

27 DÖME 1815, 208.

28 DÖME 1815, 228–229.



A hősnő még bizakodik, sorsa azonban beteljesedik. Hangulati szempontból figyelemreméltóak azok az ovidiusi *Tristia* című műben található versek (az 1–3. költemény: *Kis könyvem, menj; Könyörgés a viharban; A száműzött búcsúja [Búcsú Rómától]*), amelyek e magánéletbeli szomorúságnak kölcsönzik melankóliájukat.

A meghatározó szál azonban mégiscsak a politikum világa, amelynek ereje s meghatározottsága áthatja a szereplőket. Íme, néhány idézet:

ATÍLIA

„Talán az a szeretet, mellyel fait, s önnön magát nem tekintette a hazáért (212.).<sup>29</sup>

MANILIUS

„Te úgy beszéld Atília, mint leánya: nekem úgy kell cselekednem, mint Konzulnak” (213.).

UGYANŐ

„Ha egy ily kívánság ditsőségére szolgál-e Rómának” (214.).

REGULUS

„A köz jóról-való gondok között egy magános kötelességről emlékezni” (221.).

UGYANŐ

„Oda van úgy, Atyák, Róma ditsősége, oda van a vitézség, az állhatatosság, a bajnok erő” (222.).

REGULUS

„Hasztalanúl született, a ki tsupán magának él” (241.).

UGYANŐ

„Minekutánna bétellyesítettem minden pólgári kötelességemet, eszembe jut, hogy atya vagyok” (251.).

UGYANŐ (Amilkarnak)

„Nem tudod te, mi a VIRTUS” (256.).

UGYANŐ

„De isméri-e jól, Amilkar, a Rómaiakat? Tudod-e, hogy ők a betsületért élnek halnak? Hogy egyedül ez az ő minden tetteiknek rugója, mértéke, és tárgya?” (257.).

---

29 Döme fordításkötetének oldalszámait jelöljük.

E néhány idézet is bizonyítja, hogy a darab a közélet és magánélet romanizált tételét közli, vagyis, a római polgárnak (azaz, a polgárnak) fel kell áldoznia magát az államért (ez egy a haza fogalmával), úgy, hogy magánéletére (szerelem, család) nem tekint. E gondolatnak azonban van egy fontos forrása, még hozzá Horatius ódaköltészete.

### **Horatius ódaköltészetének hatása Metastasio Regulus-darabjára (horatianizmus) Döme versfordításai tükrében**

Úgy véljük, Döme Károly fordításkötetének toldalékában megjelenő Horatius versfordítások arra hívják fel a figyelmet, hogy a Regulus-darab értelmezésében nagyobb szerepet kell tulajdonítani a Regulus-téma forrásaként is szereplő Horatius ódaköltészetének. Erre irányul s ezt erősíti meg Döme fordítása és a Horatius-recepció is. *A' Toldalékban* négy Horatius-carmen fordítását közli, amelyek a 2. és a 3. könyv híres ún. *diatribé*-versei közé tartoznak, azaz, a moralitást vizsgálják s a horatianizmus meghatározó darabjai. Ide tartozik a Döme által magyarul megszóltatott 2. könyv 3. verse (*Ad Dellium*), amelyben a bölcs életfilozófia szólal meg. A 16–18. század Horatius-kiadásában e versek magyarázatát is felleljük. Lássuk itt Lambinus 1566-ban megjelent Horatius-kötetének a vers elejéhez csatolt rövid tartalmi magyarázatát (*argumentum*), amelyben a vers kettős üzenetére hívja fel a figyelmet:

„Neque demittendum adversis, neque efferendum secundis rebus animum: sed hilariter vivendum, cum aequa sit omnibus moriendi condicio (Nem kell, hogy a szerencsétlen dolgok közepette csüggedjen a lélek, s az sem, hogy a szerencsés dolgokban pöffeszkedő legyen: de vidáman kell élni, mivel mindenki számára egyforma feltétellel jön a halál).”<sup>30</sup>

A 2. könyv 14. híres és ismert Postumus-költeményének (*Ad Postumum*) általános üzenete pedig, hogy a halált nem lehet elkerülni (*Mortem vitari non posse*). A 3. könyv két versét is fordítja: a 16. Maecenas-óda (*Ad Maecenatem*) pedig azt tartja boldognak, aki a kevéssel megelégedve él. Végül pedig a 29. vers, a „nagy” Maecenas-óda (*Ad Maecenatem*) egészen különleges, hiszen a *privatum* szférájának a *poetikum* teljes világszerűségébe sűrített képe tárul elénk a versben, amely egyúttal a *privatum* újabb s átfogó

---

30 HORATIUS–LAMBINUS 1566, 101.

világszerűségét nyújtja. Megjegyzendő azonban, hogy Horatiusnál ezek a *privatum* tárgykörébe tartozó költemények a visszavonult filozofálás „közéletiségére” vonatkoznak. Ennek eleme a barátság és a *szümpószió* (*convivium*), amelynek teljessége az *in diem* / [...] *vixi* és a *carpe diem* elve felé mutat. Érdemes idézni a verssel kapcsolatban egy 17. századi argumentumot: „Invitat eum ad coenam hilarem, publicis curis omissis (Miután felhagyott közfeladataival, vidám lakomára hívja Maecenast).”<sup>31</sup>

A *horatianizmus*nak a darabbal kapcsolatban azonban más vetületére vagyunk itt kíváncsiak, amelynél nagy fontossággal rendelkeznek az ún. *római ódák* (a 3. könyv 1–6. költeményei). Megjegyzendő, hogy e hat verset a kézirati hagyomány alapján Diomedes, a Kr. u. 4. századi grammatikus még egyetlen szövegnek tekintette. Ezek között a költemények között található a Regulus-óda (3. 5.) is, amely a *romanitás* és a Horatius-recepcióban megfogalmazott későbbi *horatianizmus* egyik jelentős és kiemelkedő darabja. Ennek az eszménynek a megnyilvánulása Metastasio drámájának kulcsfontosságú monológja a hazáról és a hazaszeretetről, amelyet Regulus mond el a második szakasz I. jelenetében:

„REG[ULUS].

A' Haza egy' Egész, mellynek mi részei vagyunk. A' pólgárban vétek, tsak magát tekinteni amattól elválasztva. Tsupán azt kell néki hasznosnak, vagy károsnak tartani, a' mi Hazájának használ, vagy árt: mert annak kell köszönnie mindenét. Mikor veréttékét, vagy vért onttya értte, semmit sem ád a' magáéból; tsak azt adgya-viszsza, a' mit tőle vett. Ez adgya néki a lételt, nevelést, tápláltatást. Ez védelmezi őtet törvényyeivel a' belső sérelmek ellen, a' külsők ellen pedig fegyverivel. Ez szerez néki nevet, hívatalt, betsületet. Ez jutalmazza az érdemet, bünteti a' vétket, és, mint szerető anyja, azon vagyon, hogy bóldoggá tegye gyermekét, a' mennyire meg van engedve a' halandóknak bóldogoknak lenni. Igaz, hogy ennyi ajándékok terhekkel járnak: de a' ki nem akarja viselni a' terhet, mondgyon-le a' jótéteményről is; mennyen a' vadon erdőkbe lakozni, és ott béérvén egy kevés sovány makkal, 's a' vadak' üregével, éllyen kényyére, szabadon, és magánosan.

PUB[LIUS].

Tisztelettel fogom szavaidat. Meg-győződ a' lelket, de nem bírod rá a' szívet. A' természet ellenzi, hogy engedelmeskedgyem. Fiad vagyok tsak ugyan, 's ezt el nem felejthetem.”<sup>32</sup>

31 HORATIUS—BOND 1668, 134.

32 DÖME 1815, 130–231. E részt Sárközy Péter is kiemeli Metastasio-tanulmányában. L. SÁRKÖZY 2003, 311–312.

Horatius hat *római* ódáját vizsgálva a kompozíció szempontjából megjegyzendő, hogy a 3. (*Ad Musas De Augusto*) és az 5. (*Ad divum Augustum* – ez már a *Regulus-óda!* [erről majd később]) óda címzettje, a princeps, Augustus, s e két költemény tükrében a hozzá írt *carmen*ekről is elmondható, hogy a *horatianizmus* sajátos világát képviselik, még pedig úgy, hogy ezek mindegyike a romanizált politikum verseinek tekinthetők, amelyekben Horatius (a költészet) és a hatalomhoz való viszony sokszínűsége (meddig tart az elfogadás, hol kezdődik a hatalommal szembeni mítoszokba burkolt ellenállás, sőt, elutasítás stb.) fogalmazódik meg.

E kis verskorpusz fontosságát hangsúlyozva szempontunkból azonban a 2. óda (*Ad amicos – A rómaiakhoz*) emelendő ki, amelynek 13. sorában találjuk a Horatius-recepció által közkeletűen ismert mondatot: „dulce et decorum est pro patria mori! – Szép és magasztos halni ezért, haza!”<sup>33</sup> Megjegyzendő, hogy a *virtus* (*hadierény, erény*) szó az idézet után kétszer fordul elő, a 17. és a 21. sorban. Erre még visszatérünk!

Vizsgáljuk meg, hogy a 16–18. század Horatius-kiadásait, amelyek bő kommentárokkal látták el a költeményeket, milyen forrásokat és értelmezési lehetőségeket tárnak fel. A már idézett Lambinus a 13. sor értelmezésénél Horatius görög eszményképének, Pindarosznak az *Iszmoszi ódák* 7. verse 27–30. sorát közli:

ἴστω γὰρ σαφὲς ὅστις ἐν ταύτῃ νεφέλῃ χάλα-  
 ζαν αἵματος πρὸ φίλας πάτρας ἀμύνεται,  
 λοιγὸν ἀμύνων ἐναντίῳ στρατῷ,  
 ἀστῶν γενεᾷ μέγιστον κλέος αὔξων  
 ζῶων τ' ἀπὸ καὶ θανόν.

(Ám tisztelet a derék jutalma!  
 Bizton tudja meg az, ki ily viharban a vér esőjét  
 Messze űzi a drága hon határitól.  
 S szembe szállva halált visz ellenségire:  
 Az élve avagy meghalva városának legmagasabbra  
 Emelte hírnevét.)<sup>34</sup>

33 HORATIUS 1961, 185. Ford. ILLYÉS Gyula.

34 HORATIUS–LAMBINUS 1588, 151., PINDAROS–CSENGERY, 1929, 322.

A horatiusi ódaköltészet morális, hazafias és filozófia háttereként is értelmezhető Ciceró-életműben található haza-gondolatra is felhívja a kommentátor a figyelmet. Cicero *De officiis* című művéből a következőket idézi (1. 57.):

„sed omnes omnium caritates patria una complexa est, pro qua quis bonus dubitet mortem oppetere (Drágák nekünk szüleink, drágák gyerekeink, rokonaink, barátaink), de a haza egyedül foglalja magába mindazt, a mi a legszentebb számunkra. Habozna-e egyetlen derék ember életét áldozni érte?).”<sup>35</sup>

Kicsit előbb pedig arra utal, hogy adott szavunkat meg kell tartanunk, majd ezt írja: „Így tett Regulus az első pun háború idején.”<sup>36</sup> Lavinius Torrentius az 1587-ben megjelent kommentáros kiadásában a vers 13. sorának értelmezését ugyancsak Cicero alapján végzi el. Itt *Philippicái* 14. részére (32.) utal s idézi is e szövegrészt: „O fortunata mors quae naturae debita pro patria est potissimum reddita! – Ó, dicső halál, melyet a természet elrendezését megelőzve a hazáért szenvedtek el!”<sup>37</sup> (Megjegyzendő, hogy e művében is említi Regulust.)

Az általunk érintett 16. század végi értelmezők nem utalnak Cicero *A törvények* című művében (2. 5. 12.) megfogalmazott teljesebb patriotizmus-gondolatára, amelyben a következőket írja:

„Sed necesse est caritate eam praestare <e> qua rei publicae nomen uniuersae ciuitatis est, pro qua mori et cui nos totos dedere et in qua nostra omnia ponere et quasi consecrare debemus.

*(Elsősorban mégis azt kell szeretetünkkel öveznünk, amelytől az állam és az egész polgári közösség a nevét kapta; érte föl kell áldoznunk életünket, testestül-lelkestül neki kell átadnunk önmagunkat, oltárára kell helyeznünk és mintegy neki kell szentelnünk mindenünket).*”<sup>38</sup>

A 16. századi (de más kommentáros kiadások ugyanígy említik e szöveghelyeket) Horatius-magyarázók Cicero-hivatkozásai nemcsak Horatius költeménye e sorának háttérét és értelmezését adják, hanem a 16–18. század irodalmi

35 HORATIUS–LAMBINUS 1588, 151. Magyarul: CICERO, *A kötelességről* = CICERO, 1987, 309. Ford. HAVAS László.

36 CICERO, 1987, 303. Ford. HAVAS László.

37 HORATIUS–TORRENTIUS 1587, 187. Magyarul I. CICERO–MARÓTI 2005, 199.

38 CICERO–SIMON 2008, 36–37. A szöveg kiemelései tőlem, T. S. A. Cicerótól ezt Szűcs Jenő is idézi. Szűcs 1970, 48–49. Itt arra is utal, hogy a *harcolj a hazáért* gondolata Homérosz *Íliászában* is megjelenik: 2. 140.; 12, 243.

gondolkodásában, így Metastasio Regulus-drámájában is jelen lévő hazaszere-  
tet-gondolat cicerói (és horatiusi – bár a görög poliszállam Homéroszig vissza-  
vezethető megvédését, érte az élet feláldozásának törvényét is kiemelhetnénk)  
megfogalmazását szintén látjuk a római államférfi és szónok állambölcseleti  
gondolkodásában. Ez a római gondolkodás (*romanitás*) alapját jelenti, a *res*  
*publica* (állam) feltétlen tiszteletét és a magánember részéről irányában az  
odaadó, az életet is feláldozó cselekvésmódját. A lírai költészet és a dráma-  
irodalom számára (is) mindezt Horatius közvetíti. A *horatianizmus*nak ez  
a szegmense Maecenas és Augustus köré rajzolható. Ahogy jeleztük, ez utóbbi  
a *politikum* világának képviselője (bár mindkettő politikus). Tudjuk (s már  
utaltunk rá) Augustus belpolitikai tevékenységét Horatius félve szemlélte,  
s éles kritikáját mítoszokba burkolva fogalmazta meg. Amit méltatott, az Au-  
gustus külpolitikája (hódítások, Róma régi ellenségeivel való leszámolás stb.),  
amely éppen a Cicero és az általa is képviselt *romanitás*, az állam megvédé-  
sének eszményét táplálta. Mestere, Gian Vincenzo Gravina (1664–1718, aki  
kora legjelentősebb jogi professzora, esztétája, költője és színpadi szerzője<sup>39</sup>)  
poétikai iskolájában képzett Metastasio bizonyára ezen ismeretek birtokában  
volt a Regulus-dráma megalkotásakor. Döme Károlynak a Horatius-versfor-  
dításokkal megjelenő Metastasio-kötete s annak (bár kissé kései) megjelenése  
és recepciója egyaránt e haza-gondolat s e hazafiasság-értelmezés befogadását  
és elmélyülését szolgálta. E horatiusi (cicerói) gondolatot Metastasio drámá-  
ja a maga mélységében közvetítette, amelyet Döme fordítása s kötete újólag  
felerősített. Mindezeket mérlegelve már most feltételezzük, hogy a patriotiz-  
musnak e romanizált értelmezése a hazafias drámák egyik összetevője, hiszen  
az a magyar nemesi nemzeti tudatot is meghatározza.<sup>40</sup> A másik a történel-  
mi eseményeket bár didaktikus céllal feldolgozó drámai irodalom lesz (erről  
s irodalmáról fentebb szoltunk), s e két jelleg „találkozásával” születik meg  
a *nemzeti dráma*: a patriotizmus és a hazaszere tet drámái, amelyeket a magyar  
történelem egy-egy eseményén keresztül mutatnak be.<sup>41</sup>

Visszatérve röviden még Horatius 3. 2. ódájához: említettük, hogy kétszer  
is szerepel (a 17. és a 21. sor) a *virtus* (hadierény, erény) szó, amely a horatia-  
nizmus Augustus-recepciójának meghatározó fogalma, mint ahogy a regulusi

39 BAGOSI 2011, 25. Gravínára vonatkozóan a számos magyar szakirodalmi hivatkozásból  
l. PÁL 1988, 36–44.; SÁRKÖZY 1988, 38–50, 56–87., különösen 65–70.

40 A nemesi nemzetfogalomról (amelynek – meglátásunk szerint – szerves része a *roman-  
itás*) l. SZÜCS, 1970; NAGY 1993, 20–27.; BÍRÓ 2010, 13–31.

41 Éppen e folyamat kiteljesedésének drámáit mutatja be Nagy Imre könyvében, amelynek  
a *Nemzet és egyéniség* címet adta. L. NAGY 1993.

tett mozgatója is mind Horatius versében (3. 5.), mind Metastasio Regulus-drámájában. Horatiusnál ez a külső háborúk során Augustusnak külpolitikai sikereket hozó s a princeps jellemzőjeként említett eszmei fogalom személyisége kiemelésének más fogalmi jellemzőivel is összefügg. *Genius*-ának (Védőszelleme), *Maiestas*-ának (Fensége) és *Numen*-ének (Istensége) magánkezdeményezésre létrejövő kultikus tisztelete mellett elsősorban *kiváló férfiként* (*vir bonus*) emlegették (követői és késő – nemesi – utódait pedig *virí boniként*), ami az állam (*res publica*), méghozzá a köztársaság-kori *régi állam* (*vetus res publica*) irányában nyilvánult meg. Mindezt megelőzte, hogy Augustusnak a senatus Kr. e . 27-ben elismerésként egy aranypajzsot ajándékozott, amelynek felirata ezt tartalmazta: „SPQR Augusto dedit Clupeum virtutis clementiae, iustitiae pietatis causa – A római senatus és a nép Augustusnak pajzsot ajándékozott hadierénye, jámborsága, igazságossága s kegyessége okán.”<sup>42</sup> Vagyis a *virtus* mellett a jámborság (*clementia*), az igazságosság (*iustitia*) és a kegyesség (*pietas*) a tradicionális római értékek közé emelkedik ismét, amely egyébként Regulus sajátja (is) volt. A *vir bonus* (derék polgár) tehát ezen eszmények követésével és képviselésével válhat az állam, a haza magasztos szolgájává. Ez a *regulusi tett* üzenete, amelyet Horatius Augustusnak mond el, Metastasio pedig kora patriótáinak. Így Döme Károly hazája nyelvén a magyar (nemesi és nem nemesi) hazafiaknak is.

Érdemes még egy pillantást vetnünk a 16–18. század Horatius-értelmezőire is. Most nézzük a 17. sor értelmezésével kapcsolatban a göttingeni esztétikaprofesszor, Mitscherlich 1800-ban Lipcsében megjelent kiadásának magyarázatát, amely a *virtus* fogalmát többek között Plautus *Amphitruójának* következő soraival (648–653.) magyarázza:

---

42 A felirat forrásáról és a hatalmi szimbolikáról is l. HOFFMANN 2007, 143–151.

virtu/s praemium e/st  
 optimu/m; virtu/s omnibu/s rebus a/nteit profe/cto:  
 libe/rtas salu/s vita re/s et pare/ntes, patria e/t progna/ti  
 tuta/ntur, serva/ntur:  
 virtu/s omnia i/n sese habe/t, omnia  
 a/dsunt bona que/m penest vi/rtus.  
 (A legfőbb jutalom az erény,  
 az erény minden mást bizony hogy felülmúl.  
 Szabadság, üdv, élet, szülők, ház, haza, gyermek;  
 Erény őrzi mindet.  
 Az erény – az minden, és minden jó ott van, ahol igazi erény él.)<sup>43</sup>

Térjünk rá Horatius *carmen*jei 3. könyvének 5. versére, az ún. Regulus-ódára (a vers az *Ad divum Augustum* címet is viseli), amely, úgy véljük, témájával és szemléletével, valamint üzenetével (is) meghatározta Metastasio drámáját, ugyanis a költemény a 4–14. versszaka tárgyalja Regulus történetét, amely dramatizált formában Metastasionak is témája. Nem közömbös a versnek a 3. könyvben elfoglalt helye sem: a *Múzsákhoz* (4.) és a *Rómaiakhoz* (6.) szóló ódák között helyezkedik el. Értelmezését már az előző vers kapcsán érintettük: Horatius a külháborúban győztes Augustust ünnepli, miközben Regulus erénypéldájával üzen neki. A példaként állított római hős a Város régi erényét képviseli, vagyis a *vetus res publica* eszményét, aminek visszaállítását a princeps oly sokszor hangsúlyozta. Példa tehát, de olyan példa, aminek titkos üzenete van, ugyanis bemutatásával meg is kérdőjelezi, hogy Augustus birtokában van-e a regulusi erényeknek.

E fejtegetések helyett nézzük, mit üzentek, hogyan értették a költeményt a 16–18. századi magyarázók. Lambinus röviden így összegzi a költeményt a vershez illesztett *argumentum*bán: „Reguli constantia, et ad Poenos reditus (Regulus állhatatossága, és [a költő] visszatér a bűnökre).<sup>44</sup> Említsük meg még a Desprez-féle kiadást (Dacierus magyarázataival), amely az *argumentum*bán a költemény három részére utal: „Augusti laudes. Crassi vituperium. Reguli virtutes, fides, constantia (Augustus dicsérete. Crassus

43 HORATIUS–MITSCHERLICH 1800, 2, 25. Magyarul PLAUTUS–DEVECSERI 1, 1977, 43.

44 HORATIUS–LAMBINUS 1588, 166.



gyalázata [gáncsolása]. Regulus hadierényei, becsületessége, állhatatossága).<sup>45</sup> Úgy véljük, ez az *argumentum* mindazt összegzi, amiről már korábban is beszéltünk, valamint arra az eszmeiségre is rámutat, amely Metastasio Regulus-darabjának üzenete.

Horatius Regulus-ódája ismeretében ismét felvethetjük a kérdést: Metastasio drámája a Regulus-óda dramatizálása? Tanköltemény, dramatizált formában? Tudjuk, többről van szó, a kor egy kitűnő darabjáról, amely horatianizmusával a recepciónak is új dimenziókat tudott adni. Egyaránt szolgálta a *poeta cesareo*, Metastasio és Horatius befogadását, így Döme fordításában a magyarországi késői (1815) Metastasio-kultuszt és a versköltészetben ennek nyomatékosságával is egyre erősödő s uralkodó Horatius-tiszteletet, Horatius-imitációt is.

Idéztük a 16–18. század Horatius-komentátorainak *argumentumait*. Nem hiábavaló felidézni Döme Károly egyik (de talán a legfontosabb) költői eszményképének, a *szent öregnek* tartott Virág Benedeknek (1754–1830)<sup>46</sup> az 1824-ben megjelent Horatius-versfordításainak (*Q. F. Horátius' Ódái. Öt könyv, Budán*) összefoglalóját:

„V. Regulus. Minekelőtte Regulusról szól, Augusztust dicséri, ki nem úgy, mint Jupiter dörgésével, hanem cselekedeteivel mutatta meg hatalmát, mert ellenségein győzedelmeskedvén a' Római birodalmat kiterjesztette: megalázta a' vitéz Parthusokat, a' kik Crassust leverték, katonáit pedig alacsony szolgaságra hajtották, mivel az elfajultak magokat nem védelmezték, és a' dücső haláltól inkább irtóztak hogysen a' gyalázatos élettől. Ez, hogy valaha ne történnék, volteszében az okos Regulusnak.”<sup>47</sup>

Virág történelmi jellegű magyarázata is fontos üzenet, hiszen a *viri boniról* és az *elfajultakról* beszél, akiknek gyalázata a haza védelme érdekében Regulus példája alapján nem szabad, hogy megismétlődjék.

45 A Desprez-féle kiadás már 1691-ben megjelent, itt most a jobb minőségű 1828-asra hivatkozunk: HORATIUS–DESPREZ 1828, 157.

46 Virágról l. BÍRÓ 1994, 388–399.

47 HORATIUS–VIRÁG 1824, 100. A költemény a 100–102. lapon található.

## Rövid kitekintés: Döme 1815-ös kötetének utalása egy másik tandrámairó világára

Röviden szólunk Döme kötete kapcsán arról is, hogy Metastasio drámafordításai (s láttuk Ovidius és Horatius tolmácsolását is) mellett az iskolai színmű és a tandráma vonatkozásában egy másik szerző neve is felbukkan, igaz, neki is egy kesergő költeményét fordítja le. A szintén egy ünnepezt bécsi költőről és drámairóról, a jezsuita Michael Denisről van szó, akinek – mint korábban jeleztük – lefordítja s kötetében közli latinul és magyarul a jezsuita rend feloszlatásán kesergő disztichonos *carmen*jét, azaz elégiáját. Kötetbeli címe: *De extincta societate Jesu, Michael Denis. Eiusdem societatis sacerdos, a consil. Et biblioth. Aug. Annum aetatis LXX. Ingressus 1799* (Döme fordításában: *Az eltörölt Jézus-társaságról. Denis Mihály, azon társaságnak papja, királyi tanácsos, és könyvtárörző, életének LXX. esztendejében. 1799. fordítottam reá kéretve 1808.*).<sup>48</sup> Ez a Denis-fordítás Dömének az elégia iránti érdeklődésébe illik bele. Denisnek ismert azonban a Bécsben 1794-ben megjelent *Carmina quaedam* (*Egynéhány költemény*) című gyűjteményes kötete, amelynek *Dramatica* című része iskolai színműveket tartalmaz.<sup>49</sup> Úgy véljük, bár ezekkel Döme nem foglalkozott, Denis-irányultsága tovább árnyalja lírai fordításainak képét, s látensen az iskolai színjátszás iránti érdeklődését. Döme kapcsán, úgy véljük, Denis drámáival, hatásával és recepciójával is érdemes lenne foglalkozni az iskolai színjátszás és a tandráma témáit és jellegét illetően.

### Összegzőként

Metastasióinak e hagyományosan igen fontos és az iskoladráma szempontjából a hazaszeretetet megfogalmazó drámája nemcsak más műveinek fordításaira és recepciójára irányítja a figyelmet, hanem arra is, hogy az *Atilius Regulus* című darabot mint a romanizáció és Horatius ódái eszmeiségének (horatianizmus) egyik mintadarabjának kell tekinteni.<sup>50</sup> Döme kötete melodramáinak is újszerű recepcióját nyújtja azzal, hogy Metastasio darabjainak hangulatát, eszmetörténeti háttérét és értelmezését körvonalazza irodalmi koncepciójával, amelynek keretében többek között Ovidius- és

48 DÖME 1815. 432–433. A vers a kötet 432–438. oldalán található.

49 DENIS 1794, 3–111. Itt a következő drámacímeket találjuk: *Gato Fuciensis; Alexander trans Tanaim; Isaac victima; Joseph vates, David pater; Concordia qualitatium; Otium pastorum.*

50 SÁRKÖZY 2003, 311.

Horatius-versfordításokat közöl. Metastasio népszerűségét (és művei értelmezésének irányát többek között az is jelzi, hogy a magyarországi Horatius-imitáció egyik kiteljesítője, a Nagykárolyban tanító piarista, a latinul verselő Hannulik János (1745–1816) verseskötetében (*Lyriconum libri IV*, Magno-Karolini, 1780/81) három költemény is Metastasio hatását (egy fordítás és a hozzá írt két vers) tanúsítja.<sup>51</sup> Döme Károly Metastasio darabjainak fordításkötetével s a kötetben található versszövegekkel (*A' Tóldalék*) a magyarországi Metastasio- és Horatius-recepciót bővíti hatékonyan.

Végül a kötetben közölt versek közül a Baróti Szabó Dávidhoz (1739–1819) szólók közül (három verset intéz hozzá) a másodikat (*Ugyan ahoz*) idézzük, amelyben azt fogalmazza meg, hogy az idegen minták követése teszi igazán jó magyarrá. Középen olvassuk a csattanót, majd a Horatius-imitáció vezérgondolatait, az *Ódák* 3. könyve 30. versének parafrázisát olvassuk. Döme ezzel Metastasio-fordítását védelmezi s azt, hogy a latin vagy éppen az olasz költők, drámaírók követése, magyarítása is hazafias tett. Ugyanakkor Döme Károly irodalmi világáról is pontos képet fest. Íme a költemény:

Már hogye vólnál te Magyar is, Poéta is,  
Még pedig hatalmas-nagy Poéta, nagy Magyar,  
Édes Szabóm? már hogy ne' vólnál Te ez, holott  
A' legnagyobb, és annyi sok századok alatt  
Mindenkor elsőséget érdemlett, ditső  
Poéta, Virgil, általad, Pásztorait is  
Egymás között olly tiszta, 's könnyű hangokon  
Dallattya, 's Énéást is olly felségesen  
Énekli magyarul? – Jer, ne légy érzéketlen  
Magadhoz: érezd, mit tevé: emeld szavad':  
Zúgd (hadd dagadgyon a' tudóskázó parasz  
Sisak', Paizs' Kard' mérge) zúgd Ovid után:

---

51 HANNULIK 1780, 1, 6–18.; 2, 12–18.; 4, 338–339. Először Zambra Alajos hívta fel erre a figyelmet. ZAMBRA 1919, 62. Erről még SZÖRÉNYI, 1981, 184–191, különösen 190. A versekről l. TÓTH, 2004, 227–232. Hannulik költészetéről l. VARGA 1938.

Megfontom koszorúm'. Ezt sem Jupiternek haragja  
Sem tűz, vas, vagy idő' foga nem ronthatya. Te végső  
Óra, bizonytalan életemnek kétetlen határa,  
Melly tsak ezen porból lett testtel vagy szabad, üss már  
Nem bánom; 's, mikor úgy tetszik, szállíts ki: de nem megy  
Halni jelesb részem: fenn fog nevem híre maradni  
A' tőlem született magyar Énéissel örökre,  
A' későbbi kor ezt úgy fogja tekénten mindég,  
Mint nyelvének arany-bányáját, 's fejteni fogja.

\*

Vagy pedig, ha Flakkus' dallya szebb, ezzel dalolly!

\*

Munkám' végbe vivém; áll jeles oszlopom  
Tartóssága kigyőz érzeket, és magasb  
Égyptus' sudaras büszke gul[y]áinál.  
Ezt sem záporozás, sem szelek' ostroma,  
Sem végetlen idő földre nem ütheti. –  
Nem vesz rajtam egész birtokot a' halál;  
Nagy részemre ki nem nyújtja hideg kezét.  
Míg nem veszi nevét a' Duna, míg magyar  
Árkt fog valahol szántani: fenn marad,  
'S évről évre ditsőbb fényre kelend nevem.  
Dítsértetve fog az zengeni mindenütt:  
Hogy virgil magyarul énekel átalam. –  
Jer, tudd nagyra magad tartani, 's Delfusi  
Laurussal koszorúzd, Melpomené, fejem'.<sup>52</sup>

**School play (melodrama) as educational piece**  
**Romanization and Horatianism in Károly Döme's translation**  
**of Metastasio's *Regulus* published in a new volume (1815)**

The volume by Károly Döme published in 1815 (*Ismét egyikét játék Metastasioból*) contains the translations of Metastasio's plays, including the drama about Attilius Regulus. Beside the Greek, Hellenistic and Byzantine themes of school drama, the plays with Roman content are also important, whereas the broader range of *Latin humanitas* and *Latin literacy* belonging to the system of *studia humanistas* can be drawn.

The same shall apply to the volume of Károly Döme, namely the summary (*A Játék' foglalattya*) also gives us the interpretation of the appearance of Roman moral. When we list the sources of Regulus' acts, it is indispensable to mention Horatius, whose Regulus Ode (3.5.) in *Roman odes* is a key play of Romanitas and later *Horatianism*. The fact that Döme published translations of Horatius' carmens in *Töldalék* also confirms this statement. Metastasio's Regulus-drama and especially Döme's translation can be partly interpreted on this basis.

KÉPEK

ISMÉT  
EGYKÉT JÁTEK  
METASTÁSIÓBÓL.

\*  
DÖME KÁROL  
ÁLTAL.



*Hazugság azt állítani, hogy mindent meggyőz Amor.  
Hogy néki ellent állani lehetetlen, ha felforr.  
Bölcshölgy tsallyár magokat, kék, tüzetől ha égnek,  
Mentven önnön hibájokat, nevezik azt szűkségnek.*

Pozsonbon,  
Weber J. P. és Fjának költségevel.  
1815.

Embernek kiszabadítására akármely nehéz feltételt is könnyűnek látszott volna nekik. De Regulus a' helyett, hogy a' maga hasznára élt volna polgártársainak ezen hozzá - való nagy szeretetével, 's ragaszkodásával, ő ezt egészen arra fordította, hogy tebeszéllye őket az ellenség' keletkezés ajánlásainak elfogadásáról. Örvendven, hogy végbe is vihette ezt nálok, magzatának könnyhullatásai-, rokoniak rimánkodásai-, és mind jó barátinak, mind a' Tarátinak, 's a' népnek esdeklő kérelmei között, a' kik üszvetsoportozván körülötte; minden módon igyekeztek őtet otthon tartóztatni, ő lekötött hite szerint visszatért a' bizonyos halálra; melly red Afrikában várakozott; rend kívül való példát hagyván a' maradékinak mind a' hívségre, mind az erős állhatatosságra.

Appian. Zonar. Cic. Horat. 's mások.

### A BESZÉLLGETŐ SZEMÉLYEK:

REGULUS.

MANLIUS. Konzul.

ATÍLIA. } Regulus magzati.

PUBLIUS. }

BARTZE. Afrikai fő rendű leányzó: Publius' rab-szolgádója.

LICZÍNIUS, A' külség' Szószóllója (Tribunus plebis) Atília szeretője.

AMILKAR. Karthágóbéli Küvet: Bartze' szeretője.

A' játék' helye Rómán kívül képzeltetik, Bel-lóna' templomának környékében.

## A' TÓLDALEK.

---

lap,

Ovidius' Keserveiből az I. Könyv.

I. Alagya. . . . .	410
II. Alagya. . . . .	419
III. Alagya. . . . .	425
Denis Mihály. . . . .	433
M. Vilt József Püspök Úrhoz. . . . .	438
T. Szabó Dávid Úrhoz. . . . .	439
Ugyan ahoz . . . . .	441
Ugyan ahoz . . . . .	443
Horátz. II. Könyv. III. Dal. . . . .	444
— II. Könyv. XIV. Dal. . . . .	445
— III. Könyv. XVI. Dal. . . . .	446
— III. Könyv. XXIX. Dal. . . . .	448
T. Virág Benedek Úrhoz. . . . .	451

---



MICHAELIS DENISII  
CARMINA QVAEDAM.

---

VINDOBONAE,  
Typis et sumtibus Ignatii Alberti,  
Typographi Caes. Reg. privilegiati.  
MDCCXCIV.

4. kép: Denis művének címlapja...

# INDEX CARMINVM.

<i>DRAMATICA.</i>	<i>Pag.</i>
GASTO FVXIENSIS . . . . .	3
ALEXANDER TRANS TANAIM . . . . .	27
ISAAC VICTIMA . . . . .	49
JOSEPH VATES . . . . .	64
DAVID PATER . . . . .	74
CONCORDIA QVALITATVM . . . . .	88
OTIVM PASTORVM . . . . .	104
<i>EPICA.</i>	
PALATIVM RHETORICAE . . . . .	112
MORS OSCARIS . . . . .	132
VENATVS PAPILIONVM . . . . .	135
VIATICVM . . . . .	138
VERI VOTVM . . . . .	139
ARBOR VITA . . . . .	ibid.
IN CANEM OPNIΘOKTONON . . . . .	140
<i>LYRICA.</i>	
IN ILLVD: NON EXIES INDE, DONEC REDDAS NOVISSI-	
MVM QVADRANTEM . . . . .	141
JOSEPHO II, ROM, REGI VIENNAM REDVCI . . . . .	142
CAROLO PALFFIO ZEMPLINIENSIVM SVPR, COMITI RE-	
NVNTIATO . . . . .	144
NOCTI . . . . .	146
MVSIS . . . . .	ibid.
IN ILLVD: VOCATVS EST AVTEM ET JESVS AD NVPTIAS.	ibid.
<i>ELEGICA.</i>	
QVERELAE . . . . .	148
IN ILLVD: REMANSIT PVER JESVS IN JERUSALEM . . . . .	157
IN ILLVD: HOC FECIT INITIVM SIGNORVM JESVS IN CANA	
GALILEAE . . . . .	158
DE HODIERNIS GERMANIAE POETIS . . . . .	159
PIVS VI. P. MAX. JOSEPHI II. AVG. HOSPES . . . . .	164
PARAFRASE ITALIANA DELL' AVTORE . . . . .	166

## R e g u l u s .

Minkelőtte Regulusról szól, Augustust dícséri, ki nem úgy,  
mint Jupiter dörgéssel, hanem cselekedetével mutatta meg  
hatalmát, mert ellenségein győzelmeikévé a' Római bi-  
rodalmat kiterjesztette: megalázta a' vitéz Parthusokat, a'  
kik Crassust levertek, katonáit pedig alacsony boldogságra  
hajtották, mivel az elfojtott magokat nem védelmezték, és  
a' dicső haláltól inkább tartottak, hogysem a' gyalázatos élet-  
től. Ez, hogy valaha ne történék, volt eszébe az okos  
Regulának.

Hallottuk Égben dörgeni Jupitert,

'S hittük hatalmát: láttatos Istenünk

Augustus; a' Persát 's Britannust

Római járom alá vetette.

Crasszus vitézlő népe hogy elfajult!

Rút férj, előszült rab, katonáskodott

Ipával. Oh viszára fordult

Curia, 's hajdan erős, nagy erkölcs!

Médus Királyért víva - é Appulus

És Marsus? A' név, szent pais, öltözet

Eltűnt eszéből, bátor állna

Róma 's az Istene Veszta és Zeusz.

E'

E' gondolatból hőles Regulus nem állt

Cserére, példát adni iszonykodott,

Melly a' jövődéből neknek

Kárt 's vészdelmet okozni tudna,

Ha a' legénység szánakodót magán

Lehetne. Láttam függeni Római

Zászlókat én a' templomokban,

'S könnyeden elragadott drádkot

A' Poenusoknál, mond Regulus, 's szabad

Polgárainknak karjaikon kötő

Szíjat: kapuk nyíltan valának:

Római Mars ugarolt mezőkön.

Pénzen kiváltott Fegyveres élesebb

Leszen? Gonoszhoz károkat adtak.

A' gyapju elvesztett fejét

Nem veszi vissza magába többé.

A' bátor erkölcs is, ha kivesszi tért

Egyszer, fajult szívben nem ohajt helyet.

Mint a' fogójából kiverhűt

Vad suta, félni szokott az olyan,

Ki hitszegőknek hitt 's megadá magát:

'S Az más csatában Poenusokat tipor,

Ki gyáva szíjat vont karokkal

Tűrt, 's botor ott remegte haláltól,

Hol

6. kép: Virág Benedek Horatius-kötetében  
olvasható Regulus-óda részlete

KISS ZSUZSÁNNÁ

## VÉRFÉRJ, DÍJHÖLGY, BŰNBANYA, KÍNON ÖRÜLŐ ÖRDÖG A BŐSZÜLT ELEMÉK RÉM-ÉJSZAKÁJÁN

Wándza Mihály ismeretlen végzetdrámája

Shakespeare magyar őshonosítói után kutakodva bukkantam rá az OSZK Színháztörténeti Tárában egy eddig ismeretlen magyar drámára. Az 5799-es jelzetű szövegkönyv minden valószínűség szerint a 19. század elején készült, és az első magyar Lear királyt Kolozsvárott alakító színész, Wándza Mihály tollából származik.

A 25x20 cm-es kartonált kézirat 117 kézzel számozott oldalból, 58 géppel számozott lapból áll. Címe: *Az átok, vagy a büntelen vétkesek*. A cím alatt műfajmegjelölés: *Szomorújáték 5 felvonásban*. A szövegkönyvben évszám, cenzori bejegyzés, possessor adat vagy másolói aláírás nem található. A kézírás precíz, rendezett, apróbetűs, fekete tollal készült. Javítások tollal és ceruzával a másolótól és más kéztől is szép számban találhatók: egy részük másolói munka közben jött létre, de találunk a másolást követően bejegyzett módosításokat is. Rendezői, sugói vagy ügyelői jelek nem utalnak arra, hogy a darabot valahol valamikor színre vitték volna. A kézirat a Nemzeti Színház állományából (az A12-es jelzettel) 1955-ben került a Széchényi Könyvtárba.

### Wándza Mihály munkássága

*Az átok, vagy a büntelen vétkesek* című szövegkönyv mindezidáig lappangott, de szerzője, Wándza Mihály neve nem csengett ismeretlenül.<sup>1</sup> Számontartották mint 1807 és 1830 között majdnem mindig főszerepeket játszó kolozsvári, debreceni, nagyvárad, szegedi, kassai színészt, mint merész színházzervezőt és újító gondolkodású rendezőt, mint látványos díszletfestőt, sőt mint képíró és rézmetsző is.<sup>2</sup> A kolozsvári komikus színész, Gidófalvi

1 Eredetileg a család neve Váncsa volt; 1797-ben Bécsben nemességet kaptak. Szerzőnk maga és kortársai is többféle módon írták a nevét: Waandza, Wándza, Vandza, Vándza, Wántza, Váncza.

2 A magyar köztudatban e név kapcsán előbb tán a Váncza-sütpör fogalma bukkan fel, jogosan, mivel valóban a drámaíró-színész miskolci leszármazottja volt az a Váncza, akit sütpör tette híressé a 19–20. századfordulón.

Jantsó Pál naplójában, a Miskolcra kitelepedett erdélyi színésztárs, Rácz Sándor emlékezéseiben, és természetesen Kazinczy és Döbrentei levelezésében többször felbukkan Wándza neve. Könyves Máté 1834-es *Játékszíni Koszorújában* Wándzának hét drámát tulajdonít, azaz három saját eredeti dráma és négy fordított színmű címét közli. Színészi pályájáról először Ferenczi Zoltán ír, Kolozsvár színészetét feltáró könyvében nagyra értékeli lendületes színházigazgatását, fellépéseit pontosan adatozza. Ő négy önálló darabját említi.<sup>3</sup> Ferenczi után Wándza neve Bayer József munkájában is feltűnik,<sup>4</sup> szócikk lesz Szinnyei Józsefnél a *Magyar írók élete és munkái*ban, majd bekerül az összes fontosabb magyar színészeti lexikonba. S mert több magyar város színháztörténetében szerepet játszott, több város- illetve színháztörténeti monográfia is tud róla. Újabban a magyar Shakespeare-kutatás figyelt fel Wándza fontos úttörő munkájára.<sup>5</sup> Díszletfestői és képzőművészeti tevékenységét azonban 1910 körül már csak épp, hogy említették;<sup>6</sup> ma néhány restaurátor azért ismerheti a nevét.

Drámaírói munkásságát meglehetősen homály fedi. Életútjáról a legbővebb, forrásokig visszanyúló leírást Csery-Clauser Mihály (1911–1978; katonatiszt, történész) közölte az Erdélyi Múzeumban.<sup>7</sup> A világhálón található Takács István *Színészkönyvtárának* 2010-ben készített Wándza-szócikke.<sup>8</sup>

Érdekes módon Wándzát a nyelvtörténészek is ismerhetik. Ugyanis 1806-ban Pesten megjelent *A' búsongó Ámor* című prózai műve,<sup>9</sup> mely prózára szerelt tömény líra (a kortól nem idegen), és a nyelvújítás parlagiasságot elvető, az irodalmat antik konvenciókkal finomítva csinosító törekvéseit tükrözi.<sup>10</sup>

3 FERENCZI 1897, 509, 514, 520, 527.

4 BAYER 1897, 287–291.

5 BARTHA 2010; KISS 1998; KISS 2010.

6 Az „elfelejtett magyar történelmi festőről” Szendrei János ír a legtöbbet. SZENDREI 1910, 164.; SZENDREI 1911.

7 CSERY-CLAUSER 1942.

8 [www.szineszkonvntar.hu](http://www.szineszkonvntar.hu)

9 WÁNDZA Mihály, *A' búsongó Ámor. Egy hajnali édes andalmánny' teremtménye. A' szépnem kedvéért*, Pest, Trattner, 1806.

10 *A' búsongó Ámor*t Szinnyei József még Perecsényi Nagy László alkotásai közé sorolja, e tévedést Tolnai Vilmos helyesbíti. A kötetnek két címlapja volt, a szerző nevét csak az első címlapra nyomtatták rá, ahol ez állt: *Szabad elme-játék Szomorózába. a' szép Gratzdiákhoz. Ifj. Waandza M. által.* Bárczi Géza szélsőséges szófaragónak nevezi Wándzát. *A' búsongó Ámor*-ról átfogó értékelést Fuchs Anna alkotott: FUCHS 2007. L. továbbá: SZINNYEI 1914, XIV., 838–839.; TOLNAI 1929, 99.; BÁRCZI 1996, 311.

Nem követhetjük most a nemrég tisztázott vitát – hogy könyvecskéjében az újítás volt-e Wándza nyelvi szándéka vagy ellenkezőleg, az újítást gúnyolta-e ki –, mert minket a talált szomorújáték folytán jobban izgat a könyvecske legutolsó lapjára nyomtatott szerzői búcsú-megjegyzés: „Következendő Munkáimat pedig Férjfaimnak tellyes bizodalommal igérem és ajánlom, előre hizelkedvén magamnak azzal, hogy ha Tragédiáim köz-fényre jöhetnek (mellyek közül egy Darab már idegen nyelvre is által fordittatott) legalább mint egy jóra törekvő Tagját a' Társaságnak el fognak szenvedni.”<sup>11</sup> Eszerint *A' búsongó Amor* szerzőjének 1806-ban legalább egy drámája készen állt, sőt az már egy idegen nyelvre is lefordított, és több más tragédia megírását tervezte, hogy „Férjfaai társaságának”, hazájának azokat átnyújtsa?

Wándza az Arad megyei Szilágyperecsen községben született 1781-ben, református lelkészi családban. Képzést tanult Kolozsvárott, a színészettel dekorációfestőként már diákkorában találkozott. 1804–1805 táján három erdélyi diáktársával együtt Bécsbe ment, hogy ott Hess Mihály professzornál tanulja tovább a festészetet. Ezt Kazinczytól tudjuk, aki Wándzát először egy 1807. április 24-én kelt levelében említi mint *A' búsongó Amor* szerzőjét.<sup>12</sup>

Wándza talán már kolozsvári diákkorában vagy az Erdélytől Bécsig terjedő útja közben szerzett élményei hatására, mindenesetre legkésőbb Bécsben a színház bűvkörébe került. Nem kisebb embertől tanulta el a színpad titkait, mint a Theater an der Wien építetőjétől, a híres Schikanedertől. Emanuel Schikaneder mestere volt a látványos díszletezésnek, a sok színészt mozgató, tömegjelenetekre is építő, kidolgozott rendezésnek. (Nem utolsósorban színműveket is írt, és persze ő alkotta Mozart *Varázsfuvolájának* a librettóját.) Nem csoda hát, hogy miután Bécsből hazaindult,<sup>13</sup> Wándza „egy Trupp” alapítását tervezte, s hamarosan fel is állította Kolozsváron „Thália templomát”.<sup>14</sup> Wesselényi Miklós halálával (1809 októbere) a magyar színház nehéz helyzetbe jutott. Wándza még az 1810-es áprilisi kolozsvári országgyűlések előtt segítséget kért Wesselényi özvegyétől, Cserey Helénától, aki a patrónus nélkül maradt kallódó társulatnak átengedte a lovardát. Wándza falat

11 WÁNDZA Mihály, *A' búsongó Amor...*, 63.

12 Kazinczy több más levelében is foglalkozik Wándzával. Egy színdarabjáról tud, de nem nevezi meg, melyikről. L. KazLev IV., 563.; V., 490, 509.; VI., 58.; VII., 33.

13 Hazafele Debrecentől Nagyváradig gyalog tette meg az utat egy társával, Nagy Pistával együtt. Váradon fogadó helyett egy koporsóban halt a színpad alatt. L. KÁLI NAGY 2009, 185.

14 RÁCZ 1856, 17.

bontat, vakol, fest, selymeket hozat külföldről: a lóistállóból három hét alatt pompásan dekorált színháztermet varázsolt a saját költségén (akkori 2000 forint).<sup>15</sup> Május 19-én Wándza saját művével, a *Don Fernando és Eugénia*val indítanak.<sup>16</sup> De csak tizenkét színészük van, ezért a fáradhatatlan színigazgató Pestre utazik, hogy további játszó személyeket toborozzon.<sup>17</sup> 1811-ben Döbrentei lelkesen így számol be Kazinczynak Wándza sikereiről:

„Vandza, a Kolozsvári Magyar Theátrum Igazgatója, annyira igyekszik, hogy a Gubernator<sup>18</sup> neve napján győzedelmet víva [...] Orfeus és Euridice adatott [...] A Dekorátziók bájolók, erősen bájolók.”<sup>19</sup>

Kazinczy nem osztja Döbrentei lelkesedését, sőt epésen megjegyzi, hogy:

„Melly bájolók lehetnek azok a Dekoratiók! Melly felette könnyen kielégíteti magát Kolozsvár!”<sup>20</sup>

Akárhogy is volt, Wándza két igen gazdag és sokoldalú színházi műsort termő évadon át állt a társulat élén, melynek létszámát tizenkettőről huszonnégy főre növelte. Kiváló érzékkel vont össze jeleneteket, használt látványos (nem olcsó) színpadtechnikát, és értett a kettőzések szereposztáshoz.<sup>21</sup> Az egy szerepkörre berendezkedett vándorszínészeti gyakorlaton éppen a sokszor nélkülözhetetlen szerepkettőzésekkel tudott lazítani. Ő maga a hősi szerepkörből, a kolozsvári társulata másik oszlopos tagja, Gidófalvi Jantsó Pál pedig a komikus szerepkörből a kettős szereposztással tudott kitörni. Ezáltal Wándza megtette az egyik legfontosabb lépést az átlényegülő, azaz fizikai adottságain szellemi alakítókészségével felülemelkedni képes romantikus művészet felé.<sup>22</sup> Nemcsak nagy lendülettel gyűjtötte a színházpártoló közönséget, a kárpitozott, rojtozott páholyokat Bécsből, a függönyöket és egyéb selymeket még nyugatabbról hozatta, hanem alapos dramaturgiai tudással

15 „oly szép, oly fényes és pompás [...]: melynél szebb nem volt és nem is leszsz [!] soha a magyarnak! [...] Az egész színház ki volt festve belülről, hol Váncza úr minden ecset vonással remekelt.” RÁCZ 1856, 17.

16 KÖNYVES 1834, 142.; FERENCZI 1897, 509.

17 Ferenczi közli a tizenkét új színész nevét. FERENCZI 1897, 233.

18 Gróf Bánffy György (1742–1822).

19 Döbrentei Kazinczyhoz, 1811. május 20. (KazLev V., 532.)

20 KazLev IX. 4. A széphalmi mester voltaképpen nem ismerte és nem becsülte nagyra Wándzát. Egy korábbi levelében Kis Imrének a rézmetsző Wándzáról megjegyzi, hogy: „félbemaradt művész” (KazLev VIII., 610.).

21 BARTHA 2010, 100–110.

22 Egressy Gáborig előremutatva.



és biztos művészi érzékkel rendezett és játszott. Új témákat és új formanyelvet teremtet a színpadra, sok új darabot mutatott be. Shakespeare-t és Schillert oly sikerrel vitte színre, mint a már népszerűbb tucatdarabokat, Henslert, Kotzebue-t.

Nem véletlen, hogy Döbrentei Gábor Kolozsvár új darabokra éhes közönségének, akik *Hamletet*, *Othellót*, *Lear királyt*, *Romeo és Júliát*, *Makrancos hölgyet* már láthattak, éppen „a Játékszín körül hazafiúi tüzzel fáradozó” Wándzának fordítja le a *Macbethet*.<sup>23</sup> E tragédiát, a jóval bonyolultabb dramaturgiájú *Lear király* sikeres előadásainak tapasztalatával, Wándzáék 1812. április 11-én be is mutatják. Jól átgondolt, szükségszerű színösszevonások és szerepekettőzések, valamint a szemtanú színész szavait kölcsönözve, „hitel felett álló”<sup>24</sup> dekorációk jellemezhetnék e produkciót. Pár évvel későbből fennmaradt *Macbeth*-színlapok utalnak vissza a Wándza által megteremtett színpadkép-re. Lehetett ott „bűbáj-lámpa” (Laterna Magica a IV. felvonáshoz), árnyjáték, görögtűz. Nagy tetszést arathatott „egy ujonnan festett egész nagyságu Erdős térség, hol a’ Pokol tüznél főznek a’ Boszorkányok”, és a’ „Bűbajos üst, melyből kék láng közt ki ugrálnak a’ jövendőlkő Gyermekek [...] Koronásan, véres fővel, pántzélosan”, vagy a „Nyoltz királyok elő tünése valóságos Optikai mesterséggel egy esmeretes Hazafi Művész által”, stb.<sup>25</sup> Wándza *Macbeth*-előadását azért érdemes kiemelni, mert a talált szövegkönyv, habár stílusa nem annyira, dramaturgiája sok szinten erősen rokonítható a *Macbeth*-tel: mindkét dráma kereteit feszíti a tragikus jellemek rögeszméinek kibontatlan mélysége és a borzongató látványosságok sűrű felszínre törése.

---

23 Döbrentei így ír Kazinczynak: „Vándzának akarom dedicalni, mivelhogy a’ Játékszín körül közmegvallás szerint hazafiui tüzzel fáradozik.” L. KazLev VIII., 532. Döbrentei már 1808 körül tervezhette a *Macbeth*-fordítást, Kazinczyt kérdezgette a maga *Makbethjéről*. Kazinczy talán 1795 miatti meghurcoltatása nyomán azt állította, hogy elégette azt. Pedig megvan. L. KAZINCZY 2009, 303. Döbrentei Wándzának készített, még prózára szerelt *Macbethje* viszont máig nem került elő. Azonban Döbrentei előállt egy jambusokban fordított második változattal, ezt az 1825-ös pozsonyi országgyűlésen mutatták be, majd 1830-ban a fordító remek tanulmányával együtt Széchenyinek dedikálva megjelent. L. DÖBRENTÉI 1830.

24 RÁCZ 1856, 17.

25 FODOR 1939, 14.; BARTHA 2010, 101.



Wándza pályája tehát fényesen felfelé ível, amikor 1812 júniusában elhagyja Kolozsvárt, belefáradva a magisztrátussal vívott harcába a színház függetlenségéért.<sup>26</sup> Előbb talán Marosvásárhelyre megy, ahova erőt és pártolást gyűjteni akkoriban a kolozsvári színészek rendszeresen át-átvonultak. Aztán Nagyváradra szerződik. Váradról, ahol ismét színházigazgató, két évig ki sem mozdul, „hogy a honatyák ne nehezteljenek”.<sup>27</sup> 1818 végétől Aradon, majd Miskolcon, később Szegeden találjuk. Szegeden a legvésebb időben, termést elverő jégesők, árvizek és himlőjárvány idején engedélyt szerez a színjátszásra, majd, hogy a tűzvészről ne tartson a színház miatt Szeged városa, megszervezi az első nyári szabadtéri előadássorozatot sok muzsikával és tűzijátékkal...<sup>28</sup> Úgy tudjuk, hogy 1820 után nem annyira a színészetnek, mint a díszletezésnek és a festészetnek él. Az 1834–35-ös évadban Kassán díszletez, talán játszik is.<sup>29</sup> Pesten a Kis-Híd (ma Türr István) utcában volt műterme. 1848 után 1854-ben bekövetkezett haláláig Miskolcon dolgozott. Kevés festői munkája maradt fenn; nagyméretű történelmi képeket,<sup>30</sup> portrékat (színészportrékat is)<sup>31</sup> és csendéleteket is készített, Kund vítérről készült ún. vezérportréja a Hermann Ottó múzeumban,<sup>32</sup> Habsburg I. Ferdinándról készített olajfestménye a József Attila múzeumban Makón található;<sup>33</sup> egy neki tulajdonítható kép a nagykálói megyeházán, egy ikonosztáz Homrogd görög-katolikus templomában, egy Kazinczy-allegória a Nemzeti Galériában.<sup>34</sup>

26 A városi előjáróság igényt tartott még a jutalomjátékokból befolyó jövedelmére is a színháznak, csak a 30 páholy bérleti díja maradt meg a színháznak. Wándza új pártolókat igyekezett találni a magyar színjátszásnak, de a németnyelvű színjátszás fölényét, melyet Bánffy és Rhédey grófék maguk is táplálták, nehezen viselte. FERENCZI 1897, 227.

27 INDIG 1991, 38–40, 43–46.

28 SÁNDOR 2007, 112.

29 KLESTINSZKY 1878, 10–11.

30 „1828-ban Pesten ki volt állítva egy 11 láb magas és 8 láb széles képe *Mátyás király és Beatrix hercegnő találkozására* cím alatt, és az *I. Mária királynő eljegyzése Zsigmond brandenburgi herceggel* című festménye. Jó csoportosítás, élénk színezés jellemzi ezeket. [...] Csendéleteket festett és festményeiben sok a természetesség”. NAMÉNYI 1906, 188.

31 Festett portrét Székelynéről és Dérynéről. L. NAMÉNYI 1907, 215.

32 A vezérportrék festésének divatja a 17. század elejéig nyúlik vissza, amikor főúri családok nemzeti történelmüket összefoglaló ún. ősgalériákat festetnek. Magyar hősekről készült rézmetszetsorozat volt a nürnbergi Nádasy Mausoleum 1664, ennek másolataként Bécsben összeállították 100 magyar vezérportréból 1793 a Batthyány-ősgalériát.

33 A festményt 2006-ban restaurálták, 1831-es keletkezésűnek állítják, és a festőt ismertető szövegben három a Nemzeti Galériában őrzött képéről, és hat drámájáról tudnak. [www.restauratorkamara.hu](http://www.restauratorkamara.hu)

34 [www.szineszkonvytar.hu](http://www.szineszkonvytar.hu)

Bár magyar színi kritika még alig létezett, idézett forrásaink alapján leszögezhetjük, hogy Wándza korszerű színházat teremtett, tudatos dramaturgiával kidolgozta előadásait, merész tömegjeleneteket, látványos színpadképeket alkalmazott, rendezései sikert arattak. És amennyire a napóleoni háborúk válságos évei, majd egyéb körülmények engedték, mindenütt ünnepelték benne a színészt, aki estéről estére új és új drámák főszerepével lepte meg közönségét. Az 1811–12-es kolozsvári évad a legelső magyar Shakespeare-évadként ismeretes: ez is nagyban Wándza érdeme.

Színműveinek, illetve fordításainak bemutatóiról rendelkezünk néhány adattal, de a különböző forrásokból származó adatok között eltérések vannak. Az *átok* ismeretéről, fogadtatásáról egyetlen biztos dokumentum sem bukkant elő.

Könyves Máté három, Ferenczi Zoltán négy, Szinnyei József hat drámát tulajdonít Wándzának. Találunk Ferenczi monográfiájában két olyan csak cím és nem szerző szerint ismert drámát, amelyeket Szinnyei József (leginkább Bayer József nyomán) már bizonyossággal Wándzának tulajdonít. Van egy Wándza-dráma, amelyet Ferenczi nem jegyez, bár Könyves Máté és majd Szinnyei igen. Ferenczi viszont tud egy olyan Wándza-drámáról, amelyről senki más nem közöl adatot (leszámítva Takács István internetes szócikkét, amely ugyanakkor összesen három Wándza-drámát sorol fel). Érdekes, hogy Könyves Máté négy, Ferenczi Zoltán egyetlen drámafordítását ismeri Wándzának. Lássuk tehát a drámákat, bemutatóik valószínűsíthető időrendjében haladva (Ferenczi és Bayer, illetve néhol Csery-Clauser nyomán):

*Don Fernando és Eugenia v. Szerencsétlen szerelem* című vitézi játék 5 felvonásban. Előadták Kolozsvárott 1810. május 20-án és szeptember 27-én.<sup>35</sup> Mindhárom alapforrásunk jegyzi.

*Horridus*, heroszi dráma 5 felvonásban. Kolozsvárott bemutatták 1810. augusztus 9-én, az év negyvenedik bemutatójaként, nagy (415 ft) bevétellel.<sup>36</sup> Ferenczin kívül csak Takács István tud róla; nála a bemutató dátuma július 9-e.

Az *Orpheus és Euridiké* című énekes játék 3 felvonásban tulajdonképpen Gluck műve Wándza díszletével és vagy a maga, vagy Kónyi János fordításában. Könyves Máté, Ferenczi és Szinnyei is Wándza neve alatt tünteti fel

---

35 FERENCZI 1897, 227, 509. Csery-Clauser Mihály szerint a bemutató május 19-én volt. l. CSERY-CLAUSER 1942, 264.

36 FERENCZI 1897, 233.

az előadást. Előadták Kolozsvárt 1811 tavaszán. A bemutatóról, Wándza remek díszleteiről Újváry Krisztina 1811. május 20-i levelében számol be Döbrentének, majd Döbrentei ír erről Kazinczynak.<sup>37</sup>

Wándza fordításában adták a kolozsváriak Kotzebue *Rang és szerelem* című szomorújátékát 5 felvonásban 1812. március 7-én.<sup>38</sup> Ferenczin kívül Könyves Máté közli ezt az adatot.

Nagyváradon ponyván megjelent 1817-ben a *Zöld Marci, vagy az útonálló haramia* című vígjáték 3 felvonásban. Említésre érdemes, hogy Wándza szinte friss hírből meríti témáját, hiszen a fiatal sárréti betyárt 1816. novemberében fogták el és végezték ki. Hogy műfaja miért vígjáték, e kérdés csak tovább csigázhatja érdeklődésünket az elkallódott kiadvány iránt. Később Jókai, Petőfi és mások is feldolgozták a Zöld Marci-témát. Honnan, honnan nem, Wándza *Zöld Marcijáról* többen tudni vélik, hogy az első betyár-témájú drámánk, melyben cigányzene és -tánc és magyar műdalok is felcsendülnek, és természetesen a társadalom alsóbb rétegeiről is szól, betyárok mellett szerepel benne hazudós juhász, kikapós menyecske, stb. Ferenczi úgy tudja, hogy e drámát előadták Kolozsvárott 1820 januárjában és februárjában, majd 1823. február 9-én.<sup>39</sup> A *Zöld Marci* egy későbbi előadása Miskolcon volt 1830. február 28-án. Valószínű, hogy Nagyváradon és Wándza további „állomásain” már 1817-től játszották a Zöld Marcit. Említésre érdemes, hogy 2006-ban a nyíregyházi Vidor fesztiválra Koleszár Bazil Péter (Kazán István Kamaraszínház) rendezett egy Zöld Marci előadást, és forrásául Wándza munkáját nevezi meg!

Wándza *Mózes* című 3 felvonásos drámáját már 1818. március 14-én játszották (hogy hol, nem tudni), Szinnyei szerint Kolozsvárott 1828. december 16-án mutatták be, Ferenczi azonban itt nem közli a szerző nevét.<sup>40</sup> Könyves Máté nem ismeri.

Ferenczi a *Hunyadi László (halála)* című 5 felvonásos szomorújátékot sem tudja szerzőjéhez kötni, de azt közli, hogy kolozsvári a szerző, s hogy Kolozsvárt 1822. március 12-én mutatták be, majd Rozsnyón 1830. november 27-én.<sup>41</sup> Szinnyei is tud e műről.

---

37 FERENCZI 1897, 520.

38 FERENCZI 1897, 522.

39 FERENCZI 1897, 527.

40 FERENCZI 1897, 519.

41 FERENCZI 1897, 514.

*Az álom, vagy a pokolnak tett eskü betöltésére rendelt borzasztó éjjel* című Wándza-drámáról Könyves Máté és Szinnyi közöl adatot. Ezt a feltételezhetően Faust-témára írt művet Kassán mutatták be 1837. április 2-án.<sup>42</sup>

Végül, Könyves Máté 1834-es *Koszorúja* tartalmaz még két Wándza-fordítást, mindkettőt a szerző nevének jelzése nélkül: ezek a *Száműzöttek* és a *Thronus fénye az érdem* címet viselik.

### *Az átok, vagy a' Büntelen Vétkesek*

Végre forduljunk a megtalált Wándza-dráma felé.

Ez a szomorújáték a klasszicizmus és a romantika találkozási vidékén jött létre, *eredetdrámának* is nevezhetnők, mint az *Oedipuszt*. Ugyanakkor több más besorolás is illik a kéziratra. A legszembeütőbb, hogy schilleri *végzetdráma*, mely a *Messinai menyasszonyra* hajaz, csakhogy annak témáját, szereplőgárdáját és cselekményét több mint kétszeresére növeli. A romantikus végzettragédia összes dramaturgiai fogását megtaláljuk e szövegekönyv lapjaiban. Ráadásul, *Az átok* tartalmazza a német-osztrák lovagdráma-hagyomány, illetve az abból kinövő *Trivialliteratur* (Kotzebue drámái) számos jellemző tulajdonságát. *Sturm und Drang tragédia*, ízig-vérig *gótikus rémdráma* is. A 19. század eleji magyar színpad láthatott (volna) benne áltörténelmi érzékenyítő játékot vagy *ellen-lovagdrámát* akár. Mindenesetre, kéziratunk szerzője arra vállalkozott, amire a *Sturm und Drang* „felesküdt”: hogy „a felvilágosodás morális vízenyőitől szürkére unalmasított korban az emberek képzeletét izgassa, érdeklődésüket csigázza.”<sup>43</sup>

*Az átok, vagy a' Büntelen Vétkesek* egy folyton változó arcot mutató, kiúttalannak tűnő identitáslabirintus. Az útvesztő több dimenzióra kiterjed: térben, időben, a társadalmi hierarchiában, a lelki és szellemi lét színterein át és a nyelvvel kifejezhető tartalmakban is ott húzódik. Mindenütt bujdosó, önmagát marcangoló, álcázva menekítő, saját eredetét, hovatartozását alig vagy tévesen ismerő, sejtelmes rébuszokban beszélő száműzöttek tévelyegnek. Elűzött, kicserélt, ellopott, bebörtönzött, lelki terror (az átok és annak kényszerképzete is zsarnokság) alatt tartott személyek. Csak két-három szereplő hiszi azt, hogy valamennyi szabad akarattal mozog és dönt vágyai, célkitűzései elérése érdekében.

42 SZINNYEI 1913, 837–839.

43 SOLT 1933, 34.

## A dráma cselekménye

Tizennyolc évvel a drámai cselekmény kezdete előtt egy (feudális) várban szétesett egy család: ekkor tudták meg a szülők, hogy (testvérekként) vérfertőzésben éltek, ezért hanyatt-homlok elmenekültek vezekelni, a vár körül teljesen gyanútlanul élő emberekre hagyva saját három gyermeküket (ikerfiakat és leányukat), valamint a vár elhalt úrnőjének két félárva gyermekét (egy fiút és egy lányt). Mielőtt a bűnös, vérfertőző anya világgá indult, rosszat sejtve kicserélte a két nagyjából egyidős kislány – a sajátja és a rábízott – személyazonosságát bizonyító apróságokat, főként egy aranyláncot. Keresztesháborúból hazatérve hamarosan beköltözik a várba a félárva gyermekek atyja, Sziklavári. (Az ő gyermekágyban meghalt felesége halála előtt az utóbb vérfertőzőnek bizonyult várúrnőre bízta a két gyermekét.) Sziklavári megszabadul azoktól a gyermekektől, akik nem az övéinek tűnnek: az idegennek vélt kislányt, Saroltát dadájával együtt a vár egyik tornyába zárattja, kenyéren-vízen tartja, a két ikerfiút a Várnaggal az erdőbe küldi, hogy ott megölje őket. A Várnagy megszánja a fiúcskákat, és egyiket egy pástorra bízta, a másikat katonák veszik magukhoz. Nemsokára Sziklavári valódi fiát, Kálmánt cigányok rabolják el, de megmenti egy remete, aki Erdélybe vándorol vele koldulni, ahol is a fiú kiment a folyóból egy másik fiút, kap cserében egy ezüstserleget, majd visszavándorol a vár közelébe. Ott Kálmán beleszeret a vár úrnőjébe, Bellába, aki valójában nem Sziklavári leánya, hiszen őt korábban elcserélték. Bár egy gazdag lány és egy koldus kapcsolata reménytelennek látszik, Kálmán egy ízben – már a dráma idejéhez egész közel – leüt egy vitézt, mert páncélt, vértet akar szerezni magának, hogy kiálljon a férjhez adandó Belláért vívott lovagi tornán maga is. Akire kétségbeesetten lesújt Kálmán, az a valamikor általa Erdélyben megmentett fiú, Török Gyula. Közben Belláért két további ifjú vív életre-halálra: Endre, az Esmeretlen Levente és a Fekete Lovag. Bella Endrébe szerelmes, aki megmentette egy sebzett vadkantól egy vadászaton, Sziklavári viszont a Fekete Lovaghoz akarja kényszeríteni. Ugyanis Endre a vadkan ártalmatlanná tétele közben egy vadászebet elpusztított, amiért bosszúból a kutya gazdája – a szepesi gróf – rátámad Endrére; Endre önvédelemből megöli a grófot. Ezért Sziklavári az amúgy becsületes Fekete Lovagot arra biztatja, hogy ölje meg ellenfelét.

A dráma jelene ekkor kezdődik, hajnalban az erdőben, ahol a vérfertőző valamikori várúrnő álruhában, Jóslónőnek öltözve visszatér, és kiszabadítja Saroltát a vártoronyból, elkéri aranyláncát, s ebből rájön, hogy a kicserélt

lány nem az ő gyermeke, a láncot pedig egy leterített őz szarvára aggasztva küldi Sziklavárihoz. Sziklavárinak lelkiismeretfurdalása támad. Ezután találkozik a Jóslónővel, nem akarja átengedni neki a várat. A Jóslónő nem is kéri, csak a saját leányát szeretné látni. Bella azonban nem ismeri fel a Jóslónőben az édesanyját. Mégis, a Jóslónő majdnem végig Bella mellett marad. Amikor visszasiet Saroltához, az erdőben találkozik férjével, a Vándorral, aki hosszú szentföldi zarándoklás után, megtévelyedve visszatért hajdani boldogsága színhelyére, és Kálmánnal lakik egy közeli barlangban. A Vándor ekkor találkozik a két ifjú lovaggal, akiknek ő az apjuk, de erre nem jönnek rá. A Jóslónő hallgat, végül szemtanúja annak, hogy fivére, azaz férje kétségbeesve leveti magát egy szakadékba, amikor a Jóslónő sejteti vele – de csak sejteti –, hogy ő a volt felesége. Bella és a két lovas élet-halál hajzában tölti az éjjelt a várban, a kísértő Nőszellem többszöri beavatkozása sem menekíti meg őket a haláltól: Bellát véletlenül lenyilazza Endre, mert a Jóslónőnek véli, aki a köntösét Bellára terítette. Tévedését belátva, Endre törébe dől. A Fekete Lovag menyasszonyától megfosztva leszúrja a Jóslónőt, aki utolsó lehetetével még bevallja, hogy a Lovag és Endre ikertestvérek voltak, az ő fiai, és Bella a testvérük volt, amint neki leánya. A Fekete Lovagnak sincs már más választása, végez magával. Az életben maradt Kálmánt és Saroltát valódi apjuk, Sziklavári elébe vezetik. Földrengés és harangzúgás közepette ér véget az éjjel, a dráma egyetlen napja.

\*\*\*

*Az átok, vagy a büntetlen vétkesek* ellentétpárokba fűzhető alaptémái: birtokvágy és önvád, szerelem és féltékenység, szeretet és gyűlölet, hűség és árulás, a társadalmi lent és fent találkozása, látszat és lényeg összekeverése, magán- és közerkölcs közötti szakadék. A drámai cselekményszálak a sorstragédia szabályai szerint gombolyodnak. Bár van egy szereplő – Sziklavári – aki alapvetően a gonosz princípiumát testesíti meg, a drámát mégsem a jó és rossz szembenállása mozgatja, hanem a tudás és a nem-tudás, a szabad, illetve a rögeszméktől rabságba kényszerített emberi lélek. A dráma hőseit végzetes tévedéseik határozzák meg, késő felismeréseik romboló hatására omolnak össze. Elhagyott, elvesztett, kitett és felcserélt gyermekek, magukat kiválasztottnak vagy épp ellenkezőleg, áldozatnak érző boldogtalan szülők kergetőznek végig az öt felvonáson.

A végzetdráma sablonjain túl megkockáztatható az a kijelentés, hogy a véres végkifejlet kétszeresen is shakespeare-i: a szerző a tucatnyi halálba torkoló szenvedéssel a tragikus nézőpontot, a minden költői igazságszolgáltatást

cáfoló megmaradókkal pedig az ironikus látásmódot ötvözi egybe. Freuddal szólva, e dráma borzongató cselekményének mozgatórugója a félelem, a gyász, a szégyen és a biztonságvágy zsarnoksága, azaz a halálösztön. A testvérszerelem Wándza hőseinél, akárcsak Schillernél és sok más korabeli műben,<sup>44</sup> nem tudatos választás, hanem végzetes fel nem ismerés következménye.

A drámai konfliktus mintegy a múltból támad, elfedett, betömődött forrásánál két igazi atavizmus áll, a törzsi világ maradványai: egyrészt a szülés körüli homályos félelmek, másrészt pedig a család (szülők és gyermekek) szentségét megsértő birtokszerzés, a fennmaradás ösztönének parancsa. Az ikreket szült, gyermekágyán még alig eszmélő anya mellől valaki a rokonságból saját magtalansága okán ellopja az egyik csecsemőt. A tettet elhallgatja, azaz varázslónő átkává dagasztja a családi legendárium. És mivel három nemzedéken át mindig a lovagi torna bajnokának jár az eladó, vagyont örökítő, fitestvér nélküli hajadonlány keze – az átok e merev férjszerző szokás által beteljesedik.

A drámai cselekmény (mint Schiller *Messinai menyasszonyában*) hajnaltól hajnalig tart, egyetlen napba sűríti két nemesi család három generáción át tartó összefonódását, egymásnak feszülését és széthullását egyazon birtokon belül, ahol a hagyományos értékrendhez való ragaszkodás önmaga ellentétébe, gonoszságba, sőt tébolyba, pusztulásba és önpusztításba csap át. A helyszín egy elátkozott romos vár omladozó tornyaival, termeivel és kriptájával, a vár környéke, erdőség, barlang, keresztút. Mindez a magyar honban; a dráma egy pontján két honról is szó van, tudniillik néhány szereplő beutazza Erdélyt, Hétvár honát, és ennek nagy jelentősége van a cselekményre nézve, mert két elveszettnek hitt fiúgyermek onnan kerül elő.

A szövegkönyv huszonkét szereplőt sorol fel. E névsor nem a játszó személyek első színre lépését követi, nem is nemük vagy családi hovatartozásuk szerinti. Sok a beszélő név. Az első három és egy később sorra kerülő szereplő nevéhez pontosító magyarázatot is fűzött a másoló-író. A szereplők négy szinthez tartozva népesítik be a dámát. A legfelső régióban az emberi léten túli lelkek, a bosszú és a gondviselés nevében kísértő szellemek várják, hogy mikor

---

44 Köszönettel tartozom Tar Gabriella-Nórának, aki Wándza drámája kapcsán felhívta figyelmemet Ludwig Tieck *A szőke Eckbert* című regényére (*Die blonde Eckbert*, 1797), hogy tudniillik Wándza Schiller és Kotzebue Kolozsváron sűrűn játszott művei mellett talán más német kora-romantikus alkotásokból is inspirálódhatott. Valóban, Tieck regénye a természetbe és magányba menekülő, maguk eredetét nem ismerő fiatalok bűnbe és pusztulásba torkolló története és Wándza drámája között fellelhető néhány hasonló vonás. *Az átok* lehetséges forrásairól majd később bővebben szólunk. (K.Zs.)

avatkozzanak bele a hús-vér szereplők közt bonyolódó cselekménybe. A szülők és gyermekek két szintje, illetve az egymásmellettek között egyaránt végletes szenvedélyek feszülnek, szerelem, gyűlölet, büntudat, harag és mindenkor félreértés köti össze őket kibogozhatatlanul. Senki sem a maga valódi helyén él – sínylődik, az erdélyi nemes atyát kivéve, aki szabad elhatározásából utazik el barátjához és közben azt reméli, hogy eltűnt fiát a tágabb honban megtalálja – vágya be is teljesül. A dráma helyszínét képező vár tizenennyolc évvel korábbi tulajdonosai visszatérnek elhagyott birtokukra, de nem megbékélni: hanem azért, hogy szenvedésük véget érjen, s hogy három egymást és őket sem ismerő gyermekük végzete beteljesüljön. Az igazságszolgáltatás teljes hiányában végül a várat bitorló atya magához ölelheti ellenségnek hitt, megalázott, elkínzott, tőle elborzadó két gyermekét.

A mellékszereplők a társadalom alsóbb rétegeit képviselve az átok hatósugarától is távolabb állnak.

Jelentős szerepük van bizonyos állatoknak, tárgyaknak, természeti jelenségeknek is a drámában: ezek az elemek a végzetdrámák meg a lovagregények szokásos kelléktárából származnak. Minden elveszettnek hitt tárgy úgy kerül elő, hogy miközben megdöbbenő felismeréssel szolgál valamelyik hős számára, felgyorsítja a cselekményt, mely, mint egy gépezet, a felismerések következményeivel tulajdonképpen már nem számol. Aranylánc, vándorbot, buzogány, ezüstserleg, altatót tartalmazó pohár, számtalan kard, tör és kereszt veszi körül a vergődő hősöket. A tárgyak érzelmi töltetét csak fokozzák az állatmotívumok. Az őzecske és a bagoly a szereplők közti játszmák egyes stádiumát fejezik ki, így fenyegető üzenetté vagy tetté válnak. A barlangban tengődő szereplők körül ólálkodó kígyók és farkasok jelentése nyilvánvaló. A csiga az egyik legszebb motívum, talán közvetlenül a *Lear király* sziklajelenetére emlékeztet, ahol Edgar a tenger meredek partján „cápakaprot” szedő embert saját fejéhez, bogárhoz és egérhez méri. A csiga igaz és hamis tükör egyszerre: halálba kergeti a tébolyában igazat szóló Vándort.

A tárgyak, állatok és kataklizmaszerű, végítélet-hangulatú természeti jelenségek (földrengés) a darabban a tudatosulás pillanatai lehetnének, de a végkifejlet felé rohanó tempón belül az emberi lét fokozatos süllyedését kísérik jelenből a múltba, elevenből a holtba, világosból a sötétbe, öntudatosból a tébolyultba.



A töményen gótikus rémdráma legsötétebb alakja Sziklavári, a népmesékből és mondákból ismert ördögi zsarnok. Igazi középkori kényúr. Egyszerre antik és modern drámahős. Kegyetlen önbíráskodásával tulajdonképpen önmaga ellen is fordul: amikor váratlanul eltűnik a szülőpár, akik az ő, anyjuk nélkül maradt kisgyermekait befogadták, a kereszteshadból megtért Sziklavári „hálából” elűzi illetve bebörtönzi a frissen szülei nélkül maradt két gyermeket – pedig azok voltaképp kicserélt gyermekek, saját utódai. Sziklavári Kisfaludy *Stibor vajdájának*, Shakespeare *Macbethjének*, *Claudiusának* és sorolhatnám, hány gonosznak, illetve Calderón Basilio királyának különös keveréke. Megmerevedett személyiség, fondorlatosan kíméletlen, képmutató és boldogtalan egyszerre. Amikor előtte áll a Jóslónő, aki igazán ismeri őt, így alkudozik vele és maradék lelkiismeretével: „magammal hurczollak a másvilágra... (: *félre* :) Haljon inkább ő, mint én kényes nyakamat önként a borzasztó bakó pallosa alá nyújtsam!” (1.13.). Őt magát is sújtotta a sors, hiszen felesége belehalt második gyermekük születésébe, míg ő kereszteshadjáratot vezetett. Csak-hogy lelkét a szenvedés nem nemesíti. Wándza e torz hőst nem sújtja a költői igazságszolgáltatással. Életben marad mindkét gyermeke, akiket voltaképpen az ő kegyetlensége kergetett az emberi lét legkiszolgáltatottabb állapotába. Ám e gyermekek méltatlan szenvedésükben találkoznak valamilyen emberi részvéttel, és ettől erősebb és jobb emberré válnak. Sziklavári halottnak hitt fiát felleli, és a másénak vélt, „ennek megfelelően” szinte halálra sanyargatott, bebörtönzött lányát élve visszakapja. A peripeteia izgatóan modern ambivalenciája zárja e hős sorsfordulatait: nyilvánvalóan nem érdemli meg az életben maradást, sem gyermekei megtalálását, ugyanakkor egyféle büntetés – átok felsejlik: ugyanis gyermekei nem hasonlítanak hozzá, megmenekvésüket nem neki köszönhetik, így nem biztos, hogy őt megszeretik.

A Nőszellem rendkívül ellentmondásos figura. Egyrészt mint az isteni gondviselés, másrészt mint a családi átok megtestesítője, a saját elszenvedett sérelmei jóvátételén fáradozó kísértet jelenik meg a darabban a feszültség egyes tetőpontjain; ekkor láthatatlan szellemből láthatóvá válik, valamely védelmezendő szereplő hasonmásaként, vagy a drámában kulcsfontosságú festmény megelevenedéseként villan elő. Legtöbbször megállítja a cselekményt, megakadályoz bizonyos eseményeket azáltal, hogy megzavarja a szereplőket, eltéríti az indulatok kitörési útját. Ugyanakkor, a Nőszellem az önbíráskodás keresztényietlen szelleme, maga a vendetta, a bosszúálló Erinnusz, aki végül halálba kergeti az átok alatt sínylődő, ám valójában ártatlan hősoket.

A régi várúrnőt ábrázolja a vár legnagyobb festménye: a Sziklavári ellenfeleinek, a Jóslónő anyjának a képe. Ez a festmény a Nőszellem által néha életre kel, sőt lesodor a falról más képeket, melyek a várat eltulajdonító új várúr családtagjait ábrázolják. Ő az, aki ikreket szült, tőle lopták el a fiú újszülöttet. Ez az elhallgatott tett járult hozzá az első testvérszerelemhez, melynek részese a Jóslónő. A Nőszellemet sokszor a „láthatatlan lelkek kara” – örzőangyaloknak vagy boldog lelkeknek nehezen nevezhető –, inkább az Erinüsszek csoportja kíséri. E kar Wándzánál csak kísérő szerepet tölt be (Schiller *Messinai menyasszony*ában a kórus lényegesebb szerepet kap). A Nőszellem mindig a feszültség tetőpontjain jelenik meg, felbukkanása tükörszimmetrikus az öt felvonáson keresztül: 3–1–0–1–3 lehet a matematikai leképzése e kísértő nőalak megjelenéseinek, ambivalens beavatkozásainak a cselekménybe.

A dráma igazi kulcsszereplője a Nőszellem lánya, a Jóslónő: görög tragédiák látnokához hasonló, de sokkal szervesebben része a cselekménynek, és nem mindentudó. (A Jóslónő a várat akkor hagyta el, amikor megtudta, hogy gyanútlanul a fivérével él házasságban. Szintén menekülő fivérét-férjét, feudális uradalmát, három gyermekét és az elhunyt Sziklaváriné által rábízott másik két gyermeket hátrahagyja. A két kislányt előbb gondosan felcseréli, úgy indul vezekelni. Az ő várat foglalja el, és az ő gyermekeit véli sajátjainak Sziklavári.) Míg Shakespeare kései színműveiben a két nemzedék között szakadékokat képző sorscsapások megnyugtató feloldássá, illetve a bosszú megbocsátássá szelődül, itt az átok romboló ereje a dráma folyamán nem csillapul. Természetesen csak a több generációs családi dráma okán juthat eszünkbe kései Shakespeare-színműhöz mérni ezt a minden ízében végetről szóló drámát, melynek írásakor Wándza igazán meríthetett az általa rendezett és játszott Shakespeare-tragédiákból. Csakhogy a lélektani motiváció egyáltalán nem shakespeare-i az *Átok*ban, hiszen a Sturm und Drang szellemében készül. Érdekes módon, fia elvesztésébe beletörődve, a Jóslónő csak a vártoronyban sínylődő leányát akarja viszontlátni, akivel szemben: kiementi a toronyból, de a Várnagyra bízta, azaz érzelmileg faképnél hagyja. A Jóslónő a dráma legaktívabb figurája. Lendületét azonban csak rögeszméje irányítja, ezért nem tud segíteni rég elvesztett, a dráma folyamán viszontlátott férjének és fiainak, egyedül az átok, azaz a hozzá hasonló sorsot viselő leánya sorsa foglalkoztatja. De közben mégsem tudja megakadályozni a jól ismert, hiszen magán már elszenvedett tragikus félreértéseket. Mint az elítélt, készül a halálra. Ellenségének vissza tudja adni annak két gyermekét,

de saját családját nem tudja megmenteni, gépies révülete csak elősegíti az átok beteljesülését. Pedig a Jóslónő egybekapcsolhatná elárvultan bolyongó családtagjait, de a tragikus véletlenek és a szövevényes indulatok hálójában mind az öten meghalnak. Éppen szólhatna fiai kilétéről, de amikor megtenné, elhurcolják. Nem fedi fel kilétét a magát anyátlannak tudó lánya, Bella előtt sem, és rideg az elgyötört rablányhoz, Saroltához, aki pedig őt anyjának hiszi: „Szeretlek, szeretlek, mint isten az igazságot, magamhoz szorítani kívánnálak.” (1.12.) És: „Mit ér a szabadság annak, akinek senkije sincs a világon?” (3.2.) A Jóslónő ilyeneket válaszol: „Senki sem tudja, mi végre jött a világra.” (3.4.), vagy: „A remény legcsábítóbb tündére a kétes Jövendőnek...” (3.7).

Mikor látja, hogy két ikerfia vetélkedik Belláért, saját húgukért, hogy az átok saját gyermekei életét is meghatározza, késlekedik és mulaszt: és így az Esmeretlen Levente tragikus félreértés miatt lenyilazza szerelmét, majd törrel végez magával (egyféle gótikus *Rómeó és Júlia*). A Fekete Lovag, akinek bosszúja és lányrablási terve céltalanná válik a szerelmesek halálával, végül saját anyját, a Jóslónőt öli meg, majd maga is holtan esik össze a szörnyű igazság súlya alatt. Ekkorra a tébolyba menekült apa már halott. Egy csiga után ugrott szakadékba, nejét keresni, aki valójában előtte állt, de ő nem ismerte fel rég nem látott, megöregedett társát. Előremutatóan modern hangnemet üt meg Wándza, ahogyan az önáltatást, a valóságtól menekülést, az álmokat mint cselekménymozgató, jellemformáló tényezőket jeleníti meg hősei által a színpadon.

A dráma ifjú hősei két egymásnak ellentmondó hagyományra vezethetők vissza. A felcserélt gyermekek története vígjátéki hagyomány (*Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt*), a kitett gyermekeké ellenkezőleg (*Oidipusz*, *Az élet álom*). Ismét Shakespeare-re utalhatunk, aki e két hagyományt kései műveiben oly egyedi módon összeszövi (*Pericles*, *Téli rege*, *Cymbeline*). Wándza azonban végzettragédiát komponál. Ifjú hősei sem a maguk, sem a mások valódi történetét nem ismerik. A lányok a vagyon továbbvitelének személyiségtorzító eszközei, fiúgyermek hiányában. Ez bevett klisé. Különös, hogy Wándzánál fiaik eltűnésébe beletörődnek a szülők; csak az erdélyi nemes, Török Balázs igyekszik megtalálni elveszett fiát (itt játszik felismertető szerepet a buzógány és az ezüstserleg). Az ő fia vezet nyomra mind a Sziklavári-fiú, mind a Jóslónő és a Vándor ikrei ügyében.

Bella elkényeztetett, de közben vélt atyjának teljesen alávett helyzetben él. Az ő esküvőjére való készülődés áll a cselekmény látszólagos középpontjában. Irónia és szentimentalizmus, gótika és biedermeier vegyül alakjában. Vadromantikus Júliává lesz a tetszhalálban, a nyújtóztató helyen, de közben az atyai rend szentimentális elszenvedőjeként szökni nem mer szerelmével.

Sarolta az igazán ártatlan áldozat, vártoronyban sínylődik, senkije nincs, rezignált és szentimentális egyszerre, már-már éhen is hal, csak a Várnagy embersége menti meg. Vélt megmentője–anyja, a Jóslónő rögeszméjétől hajtva már-már véresen kegyetlen hozzá, de Sarolta mégis részvétet kelt környezetében, életben marad, hogy ugyancsak a lét aljáról előkerülő fivérével a gonosz várúr fellelt utódaiként, mint feketén fehér, ők tiszta lappal éljenek tovább.

Sziklavári férfi-szereplőpárja a vadonba és tébolyba menekült Vándor, aki a dráma ideje előtti kezdetben ellopott gyermekként nevelődött, és akaratán kívül házasodott össze lánytestvérével. Amikor kipattan a titok, összeroppan. A téboly izolál: felesége nélkül indul vezekelni. Egyszerre leari, glosteri és edgari figura a viharban és a számkivetésben. A tisztánlátás és a téboly pillanatai váltakoznak elméjében, hol a lét alján, hol várúrként látja magát és akként viselkedik. Íme, hogyan szólaltatja őt meg Wándza: „Nézd, a szükség minő vázat roncsolt belőlem, letépte rólam a bársonyt és szőrös bőrfoltokba göngyölt, szokott asztalomtól eltaszított s vad gyümölcsökre, hitvány alamizsnára juttata.” (2.1.); „Ki mondja, hogy jaj nekem? Vazallusok! ... Porba hulljatok méltóságom előtt! Ti jobbágyok vagytok és én a ti uratok... Nézzétek, e siránkozó nő pörgeti könnyeit... csecsemőjére... Ég, a te bocsánatodat kérem. Itt áll a halál előtttem...” (2.3.). Ironikus, hogy éppen Sziklavári elveszett fiával él együtt a vadonban, kígyók és farkasok között, teli van részvéttel Kálmán iránt, és bár nem akarja megölni a szerencsétlen fiút, de állítja, hogy megtette, mintegy részvétből az árva iránt, és azt is, hogy márványsírt emeltet neki ő, a barlanglakó. Mindezzel fedezni akarja Kálmán elkövetett támadását az Ifjú Harcznokkal (az erdélyi eltűnt fiúval) szemben. A Vándor saját fiait nem ismeri fel (*Cymbeline*). A Vándor és a három ifjú jelenetei a barlangban a dráma stiláris csúcspontjai, szürreális, modern, a tudatalatti gyönyörű megnyilvánulása kora-tizenkilencedik századi irodalmunkban.

Túlzás volna Brontë-t és Dosztojevszkijt látni a bűntudat, vezeklés, székesEgyszerre mulattat és borzongat, ahogyan a roncs férfi nem hiheti el, hogy az agg dada az ő valamikori felesége.

A Vándor „nevelt fiát”, Kálmánt, Sziklaváritól a cigányok lopják el az

erdőben, amikor apja kedvenc buzogányával játszik. Nem lenne végzetdráma e dráma, ha ezt a lopott fiút nem mentené meg egy Remete, aki aztán másodmagával vándorolni kezd, Erdélyben koldulgat. Kálmán megmenti egy erdélyi kisfiú – Török Gyula – életét, megveszik tőle dupla árért a buzogányt, és adnak egy névjegyese ezüst poharat, amellyel visszavándorol a magyar honba. De valójában a „társadalmon” kívül marad. Beleszeret a „magas” hölgybe, Bellába – ez egyszer jó kapcsolat lehetne, nem vérfertőző. Hogy a lovagi tornán ő is vívjon, páncélt akar szerezni, ezért megtámadja az Ifjú Harcznokot, akit gyermekkorában ő mentett ki a vízből. Apja, Sziklavári nem keresteti rég elveszett fiát, Bella, aki Sziklavári lányának hiszi magát, nem is tud létéről. Kálmán Wándza Edgarja (a *Lear*ből). Nem ölt, végül életben marad.

Az erdélyi apa és fia az eszményi összetartozást képviselik a drámán belül.

Bella két versengő kérője – két testvére – mintha a középkori lovagregényekből érkezett volna. Az Esmeretlen Levente és a Fekete Lovag ikerfivérek. Az ismeretlen vitéz Endre, aki egykor Bellát megmentette egy vadkan elől, de aki ugyanakkor önvédelemből megölt egy grófot, és innen kezdve léte rettegettség. Bella szereti, de egybekelésük kilátástalan. Az ifjút Sziklavári meg akarja öletni a Fekete Lovaggal. Endre kész elszöktetni Bellát, a lány azonban atyai áldásra vár. Tébolyig fokozódik a feszültség: Bella tetszhalálának hírére a vesztére ott maradt Endre a vártorony és a kriptá között fel s alá bolyong, egyszerre betöri a színes gótikus ablakot. A ravatalon találja Bellát, de ekkor a Nőszellem és a Fekete Lovag közjátéka eltereli onnan. Mire visszatér, Bella már nincs a ravatalon: felébredt és menekül a Fekete Lovag elől. Endre a Jóslónőt véli látni, pedig annak köntösében éppen szerelme menekül a Fekete Lovag elől. Lenyilazza. Amikor megérti tévedését, törébe dől. Egyesülnek a halálban, a testvérszerелеm átka alól csak a halál menti meg őket.

A Fekete Lovag gazdag kérő, maga a jó parti a zord atya szemszögéből. Kifogástalan késő-középkori téma. A gáncstalan lovag becsstelen eszközöktől sem riad vissza. Mint remélt apóságban, benne is a gonoszság és a lelkiismeret küzd egymással. Zavart lelkét indulatai ide-oda kapdossák. Így szól az űzött, bealtatózott Bellához: „Angyal! mért mereszted pillanat nélkül ígéző szende szemedet rám? Megbántottalak? ... lásd, már csendes vagyok, mint te, szelíd, mint te...” (4.12.). És így: „A pokoltól vásároltalak nőül, drágán vagy megfizetve!” (4.11.). És anyagyilkossá válik, vetélytársából, szerelméből kifogyva. Bűnének súlya alatt végez magával is. Horror a javából.

Az ikerfiúk találkoznak anyjukkal, aki fel is ismeri őket, de, hogy a végzetes

véletlenek sablonja érvényesüljön, önhibáján kívül elmulasztja a szólást. A fiúk találkoznak a harmadik kóborló kitett fiúval, Kálmánnal is, és találkoznak apjukkal, a Vándorral. Wándza felvillantja a két vitéz emberségét is: részvéttel vannak a szegény Vándor iránt. Külön érdekesség, hogy mindkét fiú tudja a saját élettörténetét, de egyik sem gyanítja, hogy testvére, szülőire találhat.

Lényeges szereplő a Várnagy: ő a hű szolgál, aki ugyan nem szegül szembe nyíltan zsarnok urával, de mégsem tartja be gonosz utasításait. Az elűzött fiúkat sem ölte meg évekkel korábban, a fogoly Saroltát nemhogy megmérgezné, de életben tartja. Talán a dráma legnaturalisztikusabb epizódja a Sarolta éheztetésének, kínzásának vérfagyasztó részletezése. A Jóslónőben azonnal felismeri a vár hajdani úrnőjét, és ettől kezdve őt szolgálja.

Az Első Vadász új szolgálója a várúrnak, és ő az, aki leijazza az özecs két a láncsal, és aki lelövi a baglyot a toronyról, hogy leessen a Saroltát fogva tartó lakat. Eszközember. Alakja a zsarnok félelmeit jeleníti meg (*Macbeth*), a zsarnokéi, aki rögeszmésen szabadulni próbál múltjáról és mindenkitől, aki túl sokat tudhat róla.

A túlfűtött bosszú-történet háttere a „pártviszálytól szabdalt hon”, a „szájongó nép” halványan jelzett, tehetetlenül létét elviselő világa. Wándza mesze áll a *Stibor vajda* vagy a *Bujdosók* társadalomrajzáól.

A drámai szerkezet hatvankilenc jelenetre aprózza az öt felvonást. A hajnal-tól hajnalig tartó cselekmény tempója egy percre sem lazul, a feszültség csúcspontjai egymást gerjesztik. A sejtelmes sodrás nem szűnik a számos felismerési pillanatban sem. A drámaíró úgy dúskál a látványos jelenetek zsúfolásában, mintha csak filmforgatókönyvet írna. Párbajt és rémálmokat, nyájas társalgást és gyilkolást, emlékezést és hallucinációt egyformán könnyeden, színesen és plasztikusan villant fel. És epizódról epizódra haladva a szövevényesen indázó cselekményen át, foglyai vagyunk a drámának. Kövesdi Boér Sándor, az *Erdélyi Játékos* Gyűjtemény szerkesztője írta a színészi szakma dicséretére, hogy a játékos a nézőt mintegy a markában tartja.<sup>45</sup> Lehet, hogy Wándza sejtette, hogy ezt a rendkívül borzas drámáját egyetlen jól képzett társulatóval sem tudta volna bemutatni? Vagy egyszerűen csak ment ide-oda vándorló pályáján, és ezt a drámát, mint a többi, egyszer csak kiírta magából, de közben nem talált rá alkalmat, vagy már nem tartotta fontosnak, hogy színpadra állítsa?

---

45 K. BOÉR 1793, iii-iv.

## Schiller kontra Kotzebue

Végezetül tekintsük át az *Átok* lehetséges rokonait, forrásait és a dráma lehetséges kapcsolódási pontjait Wándza korával és színházával.<sup>46</sup> Természetesen lehetetlen vállalkozás volna pontosan meghatározni, azaz dokumentumok híján kitalálni, mikor írhatta Wándza e drámáját. Annyit tehetünk, hogy átnézzük Kotzebue és Schiller két pólusa között fellelhető hasonló témájú előadásokat, szemügyre vesszük, mit adtak Wándzáék Calderóntól, Webertől és természetesen Shakespeare-től, és nem utolsósorban, milyen magyar drámákat játszottak.

Kolozsváron Kotzebue-nak harminc darabja futott 1793 és 1830 között. Wándza maga fordította az oly divatos német „drámagyáros” *Rang és szerelem* című művét, mint már láttuk. 1814-ben írt Kotzebue egy címe, de nem műfaja alapján az *Átok*kal rokonítható drámát: *A baköz, vagy az ártatlan hibások* címűt. Ezt az „igen fájín vígjátékot” *Vétkesek, de büntelenek* címen mutatták be Kolozsvárt 1821. január 8-án. Wándza akkor már nem volt ott. Természetesen, a Kotzebue-láz mindenhova kiterjedt. Zokogott a titkos kettősügynök szentimentális drámáin a közönség, amelyekben a megrontott ártatlanság és a megjavulásra képes felvilágosodott ember állt előtérben. Kotzebue a piacnak dolgozott, szórakoztatni akarta és nem átalakítani a közönségét.

Schiller élesen ellenezte Kotzebue, tágabb értelemben a Trivialliteratur céljait. Szerinte az alsó és felső osztályoknak egyaránt tetszést okozni anynyi, mint aláásni a költészetet, lesüllyeszteni az ízlést. Ami aztán az eltömegesedéshez vezethet. Valahogy így is történt, amikor 1817-ben Luther „hit-reformjának” háromezredik évfordulóján a németek a Napóleon-bevezette polgári törvénykönyvet és Kotzebue meséit égették. És amikor az anarchisták meggyilkolták Kotzebue-t, aki az érzelmekre oly gerjesztőleg hatott, a kormány egyszerre betiltotta a szólásszabadságot és megszigorította a cenzúrát.<sup>47</sup> Schillernek igaza volt: a szórakoztató irodalom a maga tudtán kívül a status quo-t minden áron fenntartani törekvő államgépzetet szolgálta ki.

Hogyan viszonyult mindehhez a korabeli magyar színház és irodalom?

---

46 A drámák színre állításának adatait a továbbiakban kizárólag Ferenczitől kölcsönzöm. L. FERENCZI 1897.

47 A karlsbadi rendeleteket Metternich vezette be 1819 szeptemberében. Rengeteg gúnyirat született a bilincsbe vert szabadságról, mely az 1848-as forradalomig érvényben maradt. Az egyik ilyen polemizáló kölönymaton az összegyűlt napirendi kérdése az, hogy „meddig engedélyezik még, hogy gondolkozzunk?”, mire a válasz bilincs a szájakon.



Kazinczy óvott Kotzebue-től, Berzsenyi és Csokonai lelkesedtek érte. Hiszen Goethe is szemet húnyt, Beethoven két művéhez is zenét komponált – igaz, az Örömodát Schiller verse ihlette. Mindenesetre, Schillert 1794-től játszotta a magyar színpad; sőt, 1809-ben Benke József lefordított és kiadott néhányat Schiller esztétikai leveleiből, *A' théâtreum tzélja és haszna. Schiller szava a' színjátszóhoz* címmel.<sup>48</sup> A színház a maga sajátos módján nemcsak az esztétikai érzéket neveli, hanem az önismeret és jellemformálás eszköze, állítja Schiller nyomában a magyar színész is.

Kolozsvár 1794-től játssza a *Haramiákat*: előbb *Tolvajok* címen, majd éppen Wándza főszereplésével *Haramiák* ill. *Moor Károly* címen válik állandó műsorrá. A *Messinai földindulásra* csak 1829. március 14-én kerül sor, a *Stuart Mária*, *Az orléansi szűz* és a *Fiesco* bemutatói után. Igaz, a kolozsvári német színház 1817-ben már bemutatja Schiller 1803-ban írt *Messinai menyasszonyát*.

A *Messinai menyasszony* távol áll már a *Haramiák* rablóromantikájától, mely a szereplők és közönség között egyfajta cinkosi összetartozást hozott létre (egy olyan szerző által, aki az adósok börtönét is megjárja). Nincs benne a klasszicizálókra jellemző derű sem. Témája: a múltban lezajlott, megmásíthatatlan események rázúdulása a jelenre. Maga a családi átok irányítja a drámai eseményeket. A szerelem pusztító, démoni hatalom, nem a tisztaság lehetősége a bemocskolt világban. A testvérszerelem tragikus története, a család széthullása divatos témája a korabeli német irodalomnak, Tieck említett novellája, bármennyire a természetbe menekülnek hősei, a természet rendjéből kiszakadó, az azt megcsúfoló emberi sorsról tanúskodik. A *Messinai menyasszonyban* a cselekvés, az önbíráskodás jogát magához ragadó Don Caesar egy deheroizált világ korlátozott töredék-emberét képviseli, aki nem tud szabad lenni. Schillernél a láthatatlan lelkek kórusa megtöri a naturalista beleélés folyamatát egy hősietlen történetbe. A nyilvánosság erejét jelenti, mellyel a drámaíró mintegy visszaadja közönségének azt a szabadságot, amelyet az indulatok örvényében forgó szereplők elveszítettek.

Hogy Wándza ismerte Schiller műveit, így a *Messinait* is, az nem vitás. Inkább arra a kérdésre lenne roppant izgalmas választ találni, hogy ugyan miért nem állította színpadra ezt a maga testvérszerelemmel, földrengéssel és minden Sturm und Drang kellékkel ellátott drámáját. Kapásból azt válaszolhatjuk, hogy Schiller korlátozta benne Kotzebue-t.

Nem utolsósorban érdemes tudnunk, hogy Goethe „viharos” korszakának drámáit, a *Stellát* 1803-tól, a *Clavigót* 1804-től látta Kolozsvár közönsége (Kazinczy fordításában). A kitett, letagadott fejedelmi gyermek, illetve az

---

48 BENKE 1809, 3–30. L. hasonmás kiadása: BENKE 1976.



én és a világ összeütközésének nagy drámája, Calderóntól *Az élet csak álom* (Déry István fordításában). 1820 novemberétől volt látható Kolozsvárt. Weber *Bűvös vadászát* pedig, mely szerelmet és elkárhozást a végzetdráma kellékeivel kapcsol össze, 1825-ben mutatták be.

Milyen hatással lehettek Wándzára a korabeli magyar drámák? 1814-ben mutatták be Pesten Katona Józsefnek egy névtelenül megjelent német lovagregény alapján készült, gótikus lovagdráma- és rémdráma-egyvelegét, *A borzasztó torony* címűt. Ferenczi tud egy szerző nélküli, az *Átok* szempontjából is érdekes témát sugalló drámáról (fordította Beck), amelyet 1820-ban mutattak be a kolozsváriak, a címe *Hanno, vagy felcserélt gyermekek*.<sup>49</sup> Kisfaludy Károlytól ugyan 1820 februárjától játszottak Kolozsváron, a *Stibor vajdát* viszont csak 1834-ben. Vörösmarty *Vérnászát* 1836-ban, *Marót bánját* 1838-ban állították színpadra. Wándza feltételezésünk szerint feltételezzük, hogy 1806 és 1830 között készült drámája tehát szépen beleillik a kora-tizenkilencedik századi magyar drámák és dráma-kezdemények érdekes sorába. Meglehet, hogy nem sok lehetősége, bátorsága vagy kedve volt Wándzának bemutatni ezt az eget-földet megrengető harsány végzetdrámát, amikor estéről estére *Hamletet*, *Leart*, *Haramiákat* és hasonlókat játszhatott, és talán a művészi nagyság közelébe igyekezett eljutni egyre-másra váltakozó társulatával és közönségével. De a birtokunkban lévő adatok azt sugallják, hogy volt, lehetett Wándzának önálló meglátása, mondanivalója. Az *Átok* nem ér fel a *Stibor vajdáig* vagy a *Vérnáshoz*, mégis jó hír, hogy megismerhető a szövegkönyve.

---

49 FERENCZI 1897, 513.

***The Curse, or the Guiltless Sinners.***  
**Playbook of an unknown tragedy by Mihály Wándza**

The manuscript (20x25cm size, 117 pages) of the unknown tragedy signed by the significant Transylvanian actor, writer, designer, director, theatre director and painter, Mihály Wándza, was found by me in the Széchényi Library. Although there are quite certain dates of several plays written by Mihály Wándza, this is the first of his first playtexts that has been found.

The themes of the tragedy (called a Trauerspiel by its writer) vary from changelings, love between siblings, mistaken identities, inevitability of fate, madness, crime and punishment, revenge and late recognitions, disruption of private, public and natural (cosmic) order. The tragedy is in fact a labyrinth of lost, confused, offended, chased, abused or revengeful identities. Like in any tragedy of fate, there are well identifiable technical ingredients: special settings like dungeon, ruined castle, cave, forest, crypt and tower, special motives like spirits and ghosts, old witch, hermit, robbers, hallucinations, nightmares, hunting, duel, madness, and special animals and objects like the owl, deer, snail, snake and wolf on the one hand, and spades, swords, crosses, cubes, poison and sleeping potion, stones, ruined remnants of food, blood, altar, shrine, deathbed, etc.

Greek tragedies, chivalry romances, German Sturm und Drang style novellas, Gothic horror plays, Shakespearean tragedies, Kotzebue-ian sentimentalism and Schillerian tension of the ideal, the naturalistic and the real constitute all possible sources of the tragedy. Looking at the main plot, the timing of the drama in one single day, the use of the choir, the earthquake motive and the general style, Wándza may have followed Schiller's *Bride of Messina*. However, the Hungarian author must have learnt a lot from having directed and designed elaborate *Macbeths* and other Shakespearean plays, as *The Curse* abounds in visually haunting scenes. Moreover, Wándza doubles the plotline of the *Bride*, placing two rival feudal families, two generations and several secondary characters also in the focus of his play. The tragedy is full of Gothic horror scenes, but it also contains anti-romance, even grotesque elements.

There are no markings coming from a censor, owner or prompter in the playbook. It is curious why Wándza did not stage this play of his, since all his other plays were successfully performed.

This study aims at presenting and evaluating the found drama and its versatile author.



## TOVÁBBÉLŐ HAGYOMÁNYOK



NAGY IMRE

## GERTRUDIS PERE

### A Melinda-ügy és a IV. felvonás Gertrudis-monológjának hatalmi diskurzusa

#### 1. Gertrudis és a Melinda-ügy

A *Bánk bán* mai tudáshorizonton történő értelmezése a korábbiaktól eltérő, új nézőpontok kijelölését feltételezi. Az egyik ilyen megközelítési mód a női szereplőkre fókuszálva azok elmozdítását célozza az eddigi interpretációkban sokszor megmerevedni látszó szerepkörökből. Korábbi elemzéseinkben (*Melinda könnyei*,<sup>1</sup> *A magyar Lucretia*<sup>2</sup>) arra tettünk kísérletet, hogy Melindát eltávolítsuk a kanonizáló olvasatokban gyökerező, később olykor a magyar feleség – bizonyos mértékben dramaturgiai normaként is szolgáló – ártatlan tisztaságát feltételező helyzetéből, a naiva, a tapasztalatlan ártatlanság pozíciójából, amelynek kialakulását Erkel operája, illetve Egressy Béni librettója is serkentette. És szembenéztünk azzal a valóban nem könnyű kérdéssel, hogy tulajdonképpen mi történt és, főként, *hogyan* történt vele, és a körülményeket tekintve szexuális erőszaknak nevezhető esemény miként esett meg általa is, mennyiben volt annak áldozata és mennyiben részese, s mindez miféle testi és lelki következményekkel járt reá nézve. Az őt ért atrocitás hatására módosult tudatállapotba kerülő nő színpadi hagyományát lebontva pedig a „tébult” beszéd felszíne mögött a trauma feldolgozásának, a megtisztulásnak olyan szövegbeli mélyrétegére figyelhettünk fel, amely pszichológiai és dramaturgiai szempontból is kárpótolhat bennünket a korábbi sztereotípiák lebontásáért.

Ezúttal arra törekszünk, hogy Gertrudist, a királynét megszabadítsuk a romlott meráni asszony, a gyűlöletes kerítő stigmájától. Ebben a vonatkozásban elemzésünk a Vörösmarty szerint „nem egészen érthető”,<sup>3</sup> később többnyire elmarasztalt Gertrudis perének – nem előzmények nélkül történő – újrafelvétele.

1 NAGY 2011, 266–278.

2 NAGY 2014, 275–300.

3 VÖRÖSMARTY 1976, 206.

A két női szerep mozgatója nem kis mértékben összefügg egymással. Gertrudis megítélésének egyik legfontosabb eleme ugyanis éppen a Melinda-ügy, amelynek szerintünk téves megítélése a királyné szövegének mélyebb rétegét is lefedte. Már korábbi fejtegetéseinkből is világossá válhatott, hogy olvasatunk szerint nem áll meg a királyné ezzel kapcsolatos bűnösségének, sőt kerítő szerepének a szakirodalom nagyobb részében Arany Jánostól Orosz Lászlóig különböző árnyalatokban megfogalmazódó vádja. „Igenis! A királyné tudja öccse szándokát, tudva segítette azt elő, midőn Melindát udvarába hozatta” – állította Arany János.<sup>4</sup> Igaz, megszorítással fogalmazott: „Gertrúd magában *a tényben* ártatlan volt.”<sup>5</sup> A tény ebben az összefüggésben minden bizonnyal a szexuális eseményt, illetve az azt közvetlenül lehetővé tevő manipulált helyzetet jelenti. E szerint Gertrudis tehát az odáig vezető út előkészítője, kijelölője volt. Gyulai Pál hasonlóan vélekedett: „Jól tudja, hogy Ottó Melinda után vetette magát” – állapította meg. „Tetteti, mintha mindezt nem tudná” – tette hozzá. Az okot is megjelölte: „Mivel maga nem erényes, nem becsüli az erényt”, mondta ki ítéletét,<sup>6</sup> s lényegében már készen áll a feltételezett konfliktus negatív pólusára helyezhető „ellenjátékos” amorális alakzata. Pándi Pálnak később már csak a kontúrokat kellett élesebben megvonnia. „A 12. [a mi első kiadást követő számításunk szerint valójában a 13.] jelenet tendenciája félreérthetetlenül tudtunkra adja, hogy a magát biztosító királyné homályos, kétértelműen célozgató szavaiból egyre inkább előtör a biztató, bátorító, felcsigázó, felbujtó Gertrudis jelleme-szellemé. Ez a Melinda elcsábítására ingerlő családi agitáció [...]”.<sup>7</sup> A királyné korábban, más összefüggésben már idézett megnyilatkozását<sup>8</sup> – amelyet Melinda sírásáról értesülve ezekkel a szavakkal zárt: „ki ekkor / is még lemond, az ok-talan – bolond” – Pándi szerintünk elfogultan, előítéllettel olvassa, s mintegy vakon szemléli a jelenet, a szöveget betűzve inkább csak hallja, de nem látja a jelenetet (helyzete azonos a színpalak mögött álló Bánkéval), mert figyelmen kívül hagyja az instrukciókat. Gertrúd ugyanis *elkomorodik*, és *kese-rűn elmosolyodik*, miközben a csakugyan kétes értelmű szavakat kimondja. Márpedig a látvány ellenpontoszza a megnyilatkozás verbális szemantikáját,

4 ARANY 1968, 241.

5 *Uo.*, 239.

6 GYULAI 1883, 260–261.

7 PÁNDI 1980., I., 334.

8 NAGY 2011, 273.

ami a színjáték természetéből következik. Az, amit mond, elválaszthatatlan attól, ahogyan mondja. Az elemző a királyné ténymegállapító, konstatív kijelentését tette buzdító, cselekedtető, performatív aktusnak veszi. Ahogyan Bánk is. És, végzetes módon, a kihallgatott dialógust a maga módján szintén félreértő, de nem Ottót, hanem önmagát lépésre serkentő Bíberách. Pándi szerint a királyné üzenete így szól: ha már Ottó elkezdte a dolgot (bár talán ezt korábban nem tudta, esetleg nem is helyeselte volna), akkor folytassa, szerezz meg Melindát, mert az ellenállni a jelek szerint már nem képes nő ily módon hallgatni fog. Valóban léha, cinkos, királynéhez méltatlan sugalmazás lenne, ha így lenne. Ám az öccse magatartását elítélő és Melindában is csalódní látszó Gertrúd nem „biztat” vagy „felcsigáz”, csak gondterhes, zord véleményt mond az emberekről, a gyarló nőkről és az ostoba férfiakról. Mintha monologizálna, Ottó jelenlétéről szinte már nem is vesz tudomást, és nem tudja, hogy szavait mások – korlátozott megfigyelési pozícióból – kihallgatják. Felháborítja Ottó meggondolatlansága, és családi büszkeségét valóban sérti kudarca. De lezártnak tekinti az ügyet. Későre jár, Melinda feldúltan távozott, Ottónak másnap – Gertrúd parancsa értelmében – távoznia kell az udvarból. Tehát többé ők nem találkoznak. A kínos ügy végére pontot tett. Nem érdekli tovább a dolog: „mit gondolok veled!!!” – vetette oda fivérének, miközben sietve távozott a színről. Nem tudja, nem tudhatja, hogy távozása után a párbeszédüket kihallgató Bíberách milyen tanácsot ad majd Ottónak.

A nagy színésznők, akik nemcsak betanulták a szöveget, hanem azt gesztusokkal, arcjátékkal és mozgásokkal képzett, átélt szituációba helyezték, feltehetően másként gondolkodtak erről a nőről, mint vádlói. „Úgy látszik, mindjárt Kántornéval megkezdődött ez a Gertrudis alakját a költő szándékánál nagyobbra emelő alakítás, újabb időkben Jászai Mari egyik legnagyobb szerepét köszönhattuk ennek” – írta Waldapfel 1942-ben.<sup>9</sup> Színház-történeti szempontból erre nézve tanulságosak Pálffy Daun Lipót 1881-ben a *Bánk bán* operához készített jelmeztervei. *Gertrudis udvari díszruhában*, valamint *Gertrudis elfogadó ruhában* című akvarellje rendkívül szép fiatal nőt ábrázol, előkelő jelenséget, vele szemben a címszereplő a kor ősmagyar képzetét testesíti meg keleties jelmezelemekkel, mord arckifejezéssel, és hatalmas bajusszal jelenik meg a *Bánk bán udvari díszruhában* című képen. De már Barabás Miklós színpadi jeleneteket ábrázoló szerepképeinek egyikén

9 WALDAPFEL 1942, 106–107.



Laborfalvi Rózát hasonló szellemben ábrázolja Gertrudis szerepében.<sup>10</sup> A litográfián finoman elegáns, nemes arcvonású, tiszta tekintetű biedermeier hölgyet látunk, akit képtelenség lenne a gonosz kerítő negatív szerepkörébe helyezni, ami, persze, azt is jelzi, hogy a reformkori művészek (és követőik is) saját koruk képzeteit vetítették rá a történelmi dráma világára.<sup>11</sup>

Amikor Waldapfel a költő szándékára hivatkozott, minden bizonnyal a dráma dialogizált szövege elé írt *Jegyzésre* gondolt, amelyben a szerző ezt írta: „Illyen nevelésű Öcsék között Gertrudist se reménylünk igen angyalnak [...]. Csak mélj tiszteletre méltó állapotra az, melly engem valamennyire mentességére kényszerített.”<sup>12</sup> A költő szándéka azonban – elegendő itt Roland Barthes-ra<sup>13</sup> vagy Umberto Ecóra<sup>14</sup> hivatkozni – nem kötheti meg az értelmező kezét. Az említett színésznők szintén a maguk módján értelmezték szerepüket. Fontos tisztázni, hogy a függelékszöveggént szolgáló *Jegyzést* a szerző írja (feltehetően utólag, műve olvasójaként), nem pedig a szöveg mögött feltételezhető, azt a színpadi térben megjelenítő *dramaturg* (aki afféle szerepet tölt be, mint epikus művekben az elbeszélő), a szöveg egyébként is mindig többet tud, mint a szerző, olyat is, amit írója nem tudott vagy nem akart tudni.

A Melinda-ügyben Gertrudis legfőbb védője Barta János, aki 1925-ben publikált alapvető tanulmányában arra a megállapításra jutott – az első kidolgozás akkor már ismert szövegéből kiindulva, de a végső változatra is érvényesen –, hogy „a királyné minden Melinda elleni cselszövésben teljesen ártatlan.”<sup>15</sup> Álláspontját a szöveg szoros olvasásán alapuló érvekkel támasztotta alá. Felfigyelt arra, hogy az első felvonás korábban már szóba hozott részletének („Tudd meg kicsiny lelkű, hogy e’ dolog / ha Melinda’ érdemét temette volna / el; úgy kikergettetni kész lehetnék / Országaimbol”) műveltető, de szenvedő igének is feltételezhető *kikergettetni* szava helyett az első kidolgozásban világosabb kifejezés áll: „Pelengér- / Oszlopra kész volnálak áll’tani”.<sup>16</sup> Barta fontosnak tartja, hogy a történetbe beavatott Izidóra az ötödik felvonásban mindvégig kitart úrnője ártatlansága mellett, s maga Gertrudis is, az

---

10 BARABÁS Miklós – WALZEL Ágost Frigyes, *Laborfalvi Róza mint Gertrudis*, 1845. MNM TKCS, Ltsz. 2415. A Pesti Dívatlap 1845. évi melléklete.

11 BASICS 2014.

12 KATONA 1821, V.

13 BARTHES 1996.

14 ECO 1976.

15 BARTA 1976, 385.

16 KATONA 1983, 52.

*ártatlanul* szóval ajkán halt meg. (Erre még majd később visszatérünk.) Barta álláspontja mellett szól a haldokló Bíberách vallomása is. Barta legnyomósabb érveit a királyné ártatlansága mellett a dráma egészének szelleméből, dramaturgiai rendjéből következteti. „Bánk tragikumának teljessége is csak akkor áll helyre, ha Gertrúdot ártatlannak látjuk” – írja. A tragikumnak erre a kényes egyensúlyára korábban Zoltvány Irén is figyelte.<sup>17</sup> De Barta szerint a Melinda-ügyben vétlen Gertrúd alakját a dráma szerkezetének épen maradása is megköveteli. „Csak az ártatlan Gertrúd sorsa képes a záró-felvonást az előbbiekkal összekapcsolni s azt, ami benne történik, elsősorban Bánk összeomlását, az előzmények szerves folytatása gyanánt tüntetni fel.”<sup>18</sup>

Barta érveit – fél évszázaddal később – Sütő József egészítette ki. Abból a szövegvizsgáló tapasztalatából indult el, mely szerint a kerítőség-elv szövegproblémái nagyobbak és számosabbak, mint az ártatlanság-elvé. Vagyis, másként fogalmazva, a szövegnek az olvasó együttműködésére számító fehér foltjain, az Iser által üres helyeknek nevezett<sup>19</sup> részleteknél mind lokálisan, mind kontextuálisan az ártatlanság-elv vonzása erősebb, mint a másiké. Az első felvonás Getrudis–Ottó jelenetének egy másik helyét kell ezzel kapcsolatosan szóba hoznunk:

A' czélod' nem; de módjaid'  
útálhatom. Magam készíték útát,  
mivel beteg Testvérem' megvidámítása  
volt Késztetőm; nem tiltottam soha  
tőlled szerelmet! Vidámság, öröm,  
minden csak a' szolgálatodra volt:  
's most fajtalan véred tilalmas úton  
Melinda' bírására csergedez.<sup>20</sup>

17 ZOLTVÁNY 1889, 313–358., 487–520.

18 BARTA 1976, 386.

19 ISER 1994, 284–301.

20 KATONA 1821, 37.

A *czél* szóval szerintünk sem Melinda elcsábítására utal (mint vádlói vélik), hiszen ezt *tilalmas útnak* minősíti (s ezzel nem az erőszakos megoldásra gondol, amelyről nem is tud), az általa nem ellenzett cél Ottó egyéb szerelmi kalandjaira vonatkozik. A *mód* pedig – igazat adunk Sütőnek – Melinda megkörnyékezése (és nem pedig kontársága ebben a dologban), amelyről csak ekkor szerzett tudomást, és nem csupán erkölcsi, de politikai szempontból is határozottan elítéli. Az a körülmény, hogy öccse a jelek szerint kudarcot vallott, még kínosabbá teszi számára az ügyet, ami azonban már eleve elfogadhatatlan. A jelenet elemzése során Galamb Sándor szintén úgy fogalmazott, hogy Gertrúd egyáltalán nem biztatja öccsét, „s ellene való felháborodásának első és főmotívuma *erkölcsi* megütközés a becsstelen szándék miatt.” Ő is úgy gondolta, hogy a Gertrudis–Ottó párbeszéd szövegéből nem lehet arra következtetni, „hogy Gertrudisnak már eleve is az volt a célja, hogy hitvány öccse által Melindát elcsábíttassa.”<sup>21</sup> Sütő hangsúlyozza, hogy Bíberách – Gertrúd szavainak félreértésén alapuló – tanácsának csak akkor van értelme, ha a ritter is úgy tudja, hogy a királyné csak most értesült Ottó szándékáról. Az első kidolgozás szövege valóban szolgálhat interpretációs segítségül. Gertrudis Előversengés-beli szavaira ott Ottó ezzel reflektál *dörmögve*: „Hm, átkozott dolog.”<sup>22</sup> Mind a szöveg, mind az instrukció kizárja, hogy valamiféle testvéri összejátszást feltételezzünk, amit Gertrúd megnyilatkozása végleges szövegének elemzésével is kizártunk.<sup>23</sup> (A szakirodalomban vita folyik arról, hogy Bíberách valóban hallotta-e Gertrúd és Ottó dialógusát.<sup>24</sup> Szerintünk hallotta, félre is értette, mert a metakommunikációt nem látva nem érzékelhette Gertrúd elfordulását a dologtól, de arra nem gondolt, hogy a királyné bátorítaná Ottót. Éppen azért adja Ottó kezébe a porokat, mert megértette, hogy a fivér nem számíthat nővére segítségére. Ezért lehet majd hitelt adni a ritter később elhangzó, a királynét felmentő vallomásának.)

21 GALAMB 1934, 399.

22 KATONA 1983, 21.

23 NAGY 2012, 630–647.

24 BÍRÓ 2002, 127–128.

Gertrúd és a Melinda-ügy kapcsolatára Galamb Sándor egy, a hivatkozottnál korábbi írásában is reflektált. A *Bánk-probléma* című dolgozatában azt fejtegeti, hogy Bánk gyilkos tettének, ha nem is elfogadásához, de legalább megértéséhez az kellene, „hogya Gertrudis magának az aljas tettnek közvetlen előidézésében is bűnös legyen. Erre a kérdésre pedig mi nézők vagy olvasók határozott nemmel felelünk és Bánk sem felelhet rá határozott igennel.”<sup>25</sup> Hartyáni Zoltán Bartához hasonlóan ugyancsak Bánk tragikumának és Gertrúd szerepének összefüggése felől közelíti meg a kérdést: egy kerítő Gertrúd gyengítene a dráma kifejeletének dramaturgiai következetességét. A dráma szövege alapján, mondja – különösen akkor, ha az első kidolgozást párhuzamosan hozzáolvassuk (mint Bartánál, nála is az a filológiai álláspont érvényesül, amit később nyitott, dinamikus szövegfelfogásnak neveznek)<sup>26</sup> – „az eddigi hagyományokkal szakítva, el kell vetnünk azt a felvetést, hogy Gertrudis és Ottó között volt előzetes megegyezés Melinda elcsábítására.”<sup>27</sup> A Melinda-ügyben Gertrúdot felmentő álláspont később, Sütő tanulmányaival azonos időszakban, más szerzőknél is megfogalmazódik. Börcsök Mária vitát provokáló cikkében radikálisan fogalmaz: Gertrudis öccse terveiről semmit sem tudott, s Melinda esetéből csupán azért lett ügy, mert Ottó idegen, s a javadalmaikat féltő magyarok a királynét is főként azért gyűlölik, mert külföldi. Bánk szerinte nemzeti ügygé szublimálja személyes indulatát, féltékenységet, bosszúját. Melinda lelki összeomlása valójában nem Ottó, hanem Bánk bűne, aki akkor hagyja magára feleségét, amikor a szerencsétlen asszonynak legnagyobb szüksége lenne férjére.<sup>28</sup>

Álláspontunkat összegezve azt állítjuk, hogy Gertrúd a Melinda-ügyben – amiért végső soron megölik – ártatlan. A negyedik felvonás vége, amikor a halálosan megsebesített királyné a földre rogy, gyilkosa kezéből pedig kiesik a véres tör, a dráma nagy, tragikus pillanata. A félreértett Gertrúd tragédiája véget ért, Bánké pedig valójában most kezdődik. A rohanó végzet zord váltófutását látjuk a színpadon.

25 GALAMB 1928, 439.

26 MARTENS 1990.

27 HARTYÁNI 1933, 126.

28 BÖRCÖK 1979. Az írásra elutasító módon válaszolt VARSÁNYI Viola *Melinda panasza* című cikkével, l. Kortárs, 1980, 491–493.

## 2. Bűnös vagy áldozat (Exkürzus)

Bár a *Bánk bánnal* foglalkozva elhatározott szándékunk, hogy a dráma szövegvilágán belül maradunk, ezúttal mégis kivételt teszünk, mert Gertrudis szerepének értelmezéséhez, perének anyagához hozzátartozik a történeti források tanúságtétele.

Gertrúd a feltörekvő Anderchs–Merániai bajor nemesi családból származott. IV. Berthold 1180-ban megkapta I. (Barbarossa) Frigyesztől már meglévő birtokai mellé az Isztriai félszigetet és az Adria-tenger melletti Merániát, s ezzel a család rangja, vagyona jelentős mértékben erősödött. (Meránia neve a Meer 'tenger' német szó latinositott alakja.) A királyné erre a merániai hercegre, az apjára utal akkor, amikor szemrehányást tesz Ottónak méltatlan viselkedése miatt: „a' nagy Berchtold' vére így / fajúlt el?” Gertrúd 1203-ban (vagy előtte) lett III. Béla kisebbik fiának, a későbbi II. Andrásnak a felesége. Előnyös házasságot kötött: II. András idején fordul először elő az *Archiregnum Hungariae* kifejezés, ami birodalmi ambíciókat jelez. (A *Bánk bán* IV. felvonásbeli Gertrúd-monológiájában ez a motívum fontos szerepet játszik.) Nővére, Szent Hedvig Szilézia védőszentje (1267-ben kanonizálták), leánya Szent Erzsébet, a thüringiai tartománygróf, Hermann Lajos nevű fiának felesége, a középkortól mindmáig nagy tiszteletben álló európai szent (már négy évvel halála után, 1235-ben szentté avatták), Marburgban és Kasán templomot emeltek tiszteletére. Erzsébet leányát, Merániai Gertrúd unokáját, Altenbergi Gertrúdot is boldoggá avatták. (Árpád-házi Szent Margit is az ő unokája.) A mi Gertrúdunk tehát szentek vérrokona. Három fia közül a legidősebb, IV. Béla, aki a tatárdúlás után újjáépítette az országot, ennek öccse, Kálmán (egy ideig halicsi király) a Muhi csata hősi halottja.

Gertrúdot a történetírók erős akaratú nőként írják le (nomen est omen: nevének jelentése 'dárdás', 'dárdavívő'<sup>29</sup>), aki az idegengyűlölő, hatalmukat féltő magyar főurak szemében bűnbakká vált. Erre a szerepre a magyar királynék eleve alkalmasak lehettek, részben idegen származásuk, részben pedig nemük révén, különösen akkor, ha, mint Gertrúd, átlépték a férfitársadalom által rájuk szabott női szerepkör határait. Megjegyzendő, hogy az Árpádok idején a királynéknak birtokuk és udvartartásuk volt, sőt vámok jövedelmeit élvezték,<sup>30</sup> de a *reginatus* mindvégig megmaradt a királyi hatalom

29 SZABÓ M. 1979.

30 WEISZ 2014.

megszabta határok között. Intézményi hatalom nem kapcsolódott hozzájuk. A király felesége átmenetileg akkor kerülhetett előtérbe, ha a király – mint II. András a halicsi háború idején – akadályoztatva volt hatalma gyakorlásában. Gertrúd feltételezhető kormányzói jogosítványa azonban csak mellékmotívum lehetett a bekövetkező dologban, mert az iránta táplált gyűlölet korábbi keletű.<sup>31</sup> Ehhez tudnunk kell, hogy férfitestvérei kevésbé tiszteletre méltó szerepet játszottak. Henrik isztriai őrgrófot és a magyar királyné fivérét, Ekbert bambergi püspököt megvádolták Frigyes császár fiának, Sváb Fülöp német király meggyilkolásával, ami azonban akár a wittelsbergi rokonok intrikája is lehetett. Mindenesetre ezzel megkezdődött a család hanyatlása. (Erre a gyilkosságra céloz Biberách a harmadik felvonásban: „én, egyedül, tudom, / ki volt Fülöp Királynak gyilkolója!”) A megvádolt testvérek nővérük udvarába menekültek. A rokonait pártoló Gertrúd elleni gyűlölet véres eseménybe torkollott: 1213. szeptember 28-án a pilisi erdőben a magyar főurak – kihasználva a király távollétét, aki Halicsban háborúzott – a királyné vendégei számára rendezett vadászon meggyilkolták. A királynéra a halálos csapást Péter ispán mérte. A Gertrúd környezetében tartózkodó Lipót osztrák herceg és Gertrúd testvére, Berthold kalocsai érsek csak nehezen tudott elmenekülni. A királyné holttestét a ciszterciek pilisi kolostorában temették el, amely rendez a családot bensőséges kapcsolat fűzte.<sup>32</sup>

A királynék, akik a dinasztikus érdekeknek megfelelően többségükben külföldről származó idegenek voltak, gyakran provokálták nálunk a középkori felfogást, amely szerint a nő és a hatalom társulása nehezen, vagy egyáltalán nem elfogadható. Márpedig a királyné közvetlen (pl. férjét helyettesítő) és közvetett hatalommal is rendelkezett, férjére gyakorolt hatása révén. „Gertrudis éppen a király maga!” – mondja Bánk Peturnak a dráma második felvonásának nagy vitájában, amely éppen a királynéről folyik. A királyok feleségei ennek következtében gyakran kerültek a bűnbak szerepébe. Gertrúdon kívül elegendő Piast Erzsébetet említeni, aki ellen szintén merényletet követtek el, habár élete helyett csupán négy ujját veszítette el Zách Felicián karja által. Nagy Lajos özvegyét, Bosnyák Kotromanić Erzsébetet leánya szeme láttára fojtották meg a boszniai bán emberei, Habsburg Máriának, a „német lutheránának” férje hősi halála után menekülnie kellett az országból, nem a törökök, hanem a magyarok elől, akik menekülés során ki

31 ZSOLDOS 2014.

32 MAJOROSSY 2014.

is fosztották. Igaz, a királynék egy másik, a bűnbakéval ellentétes szerepet is betölthettek, a szentét – az Árpád-ház bővelkedett ilyenekben (a magyar Anjouk is) – de, jellemző módon, ennek feltétele a hatalomról (és néhány esetben a házaseletről) való lemondás, sőt, ezek határozott elutasítása volt. Gertrúd, a dárdás, nem ilyen volt. Predesztinálva volt a bűnbak szerepére. Egy provokatív, zavarba ejtő kontraszttal megterhelve: gyűlölt idegenként mészárolták le a pilisi erőben, írják majd a krónikások, miközben tudniuk kell, hogy véréből szentek származnak. Caesarius von Heisterbach, Szent Erzsébet egyik legkorábbi legendájának ciszterci szerzője, Gertrúdot is mártírként említi, akinek lelki erényeiből, mint a kegyesség bővizű forrásából fakadtak leánya szentségi tulajdonságai.<sup>33</sup> Bűnbak, vagy áldozat? – kérdezzük. És kérdésünk nem csupán a történelmi Gertrúdra vonatkozik. A *Bánk bán* elemzésére vállalkozónak is ezzel a problémával kell szembesülnie. A gyilkosság híre hamar eljutott külföldre. A kútfők egy része a magyarok idegengyűlöletével, kivált németellenességével magyarázza a történeteket, s Péter ispánt nevezik meg gyilkosként, legkorábban a *Salzburgi Főszékeskáptalani Évkönyv*, ennek archetípusa 1216-ban, vagy nem sokkal ez után készülhetett. A merénylet szemtanúiként (részvevőiként) szóba hozott Kacsics nembeli Simon és Mihály, valamint Bánk veje, Simon részvétele, illetve jelenléte nem bizonyítható.<sup>34</sup> Olyan forrás is van – ilyen Signai Boncompagno retorikai traktátusa –, amely szerint János esztergomi érsek kétértelmű levelet küldött az összeesküvőknek. Az egykorú és hiteles külföldi krónikák szerint tehát a királyné megölése politikai merénylet volt.<sup>35</sup> A források egy – bennünket közelebbről érintő – csoportja szerint személyes bosszú állt a háttérben. Először az esemény után fél évszázaddal, 1270 körül keletkezett *Chronicon Metrorhythmicum* beszél arról, hogy a kalocsai érsek, a királyné testvére, néne segítségével elcsábította Bánk nádorispán feleségét. Más források szerint ez a királyné tudta nélkül történt. Bánk feleségének bekapcsolása a történetbe tehát későbbi keletű. Ennek okaként szóba hozták a Zách Klára eset inspirációját,<sup>36</sup> illetve II. András harmadik felesége, Beatrix elleni házasságtöré-

33 KLANICZAY 2014.

34 KÖRMENDI 2014.

35 ÉRDÚJHELYI 1893, 3–20.

36 Megjegyezzük, hogy Kisfaludy Károly *Zách Klára* című drámája Katona művének analónja, ami a két eset rokoníthatóságát igazolja.

si vád hatását,<sup>37</sup> ám ez nem magyarázza Bánk ügyének előtérbe kerülését. Leginkább az eset pikáns szerelmi historikuma vonzhatta a krónikásokat. Az affér később novellisztikus, sőt legendás elemekkel lett kiegészítve, és gazdag irodalma keletkezett.<sup>38</sup> A magyarországi krónikák közül először a *Képes Krónika* állítja, hogy Gertrúdot Bánk ölte meg felesége kiszolgáltatása miatt. Ezt a verziót vette át Thuróczy *Chronica Hungarorum*-a, majd novellisztikusan kiszínezve Bonfini. Ez utóbbi szerint Bánk jogos haragjában ölte meg Gertrudist. Később Katona István (*Historia critica regum Hungariae*) és Pray György (*Annales regum Hungariae*) nem tartja valószínűnek a csábítás megtörténtét, csak a gyanú árnyéka vetülhetett a királynéra, és ennek idegenpártolásával magyarázza a Péter vezetésével kiobbant összeesküvést. Virág Benedek viszont e mellett fenntartja a kerítőség vádját.<sup>39</sup> Bánk szerepének tisztázását nehezíti az a körülmény, hogy Péterrel ellentétben vele az események után nem számoltak le, s csak 1222 után távolították el a pozíciójából. Bánk felesége ügyének hitelét gyengíti, hogy a szerelmi kalanddal vádolt Berthold megúsza a pilisi leszámolást, és csak 1218-ban hagyta el az országot (hogy aquileai pátriárkaként fejezze be életét). Kristó Gyula *Az aranybullák évszázada* című könyvében is valószínűtlennek tartja, hogy a királyné elleni összeesküvésnek személyes motivációja lett volna.<sup>40</sup>

Katona József több forrásból táplálkozott, ám anyagát – mint a *Ziska és a Jerú'sálem' Pusztulása* esetében – nem a historikus, hanem a dramaturg szemével rendezte el, kiaknázva a kútfőkben mutatkozó eltérő álláspontoknak, drámája szempontjából termékeny inspirációját. Nem értünk egyet a kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének megállapításával, mely szerint „Katona drámájában az események lényegét Bonfinival egyezően adja elő, jóllehet Gertudis bűnrészességét korlátozza.”<sup>41</sup> Jelentős mértékben eltért Bonfinitól, és mindazoktól, akik Gertrúdot kerítőséggel vádolták, mert a dráma – a szerző szándékától függetlenül – a királynénak a Melinda-ügyben való bűnrészességét nem csupán korlátozza, hanem – lehet, hogy a szerző szándéka ellenére – elveti, megszünteti. Éppen ez által válik világossá Gertrudisnak, e nagy formátumú királynénak valódi tragikai vétke. A per folytatódik.

37 Beatrix fiát, István herceget – III. András apját – Gertrúd fiai, IV. Béla és öccse, Kálmán, nem ismerték el testvérüknek.

38 ÉRDÚJHELYI 1893, 125–137.

39 KATONA 1983. Ld. a kritikai kiadás *Történeti források* című fejezetét: 399–407.

40 KRISTÓ 1976, 46.

41 KATONA 1983, 404.



### 3. Gertrudis monológja

A királyné jellemének, drámabeli szerepének és Ottóval kapcsolatos beszédstratégiájának kulcsát a IV. felvonásban elmondott monológja adhatja kezünkbe. A felvonás bevezető instrukciója szerint az Udvarnik egyik kezében „egyj világtörténet-könyvét, kinyitva” tart (a másikban Pontio di Cruce levelét), a függöny felgördülése előtt ezt a könyvet olvastatta fel Gertrúd, erre vonatkozó visszautalása szerint két törvényhozó, Solon és Lycurgus művét. Ez az olvasmányélmény inspirálja a szakasz 3. jelenetében elhangzó magánbeszédét, amelyet – a jellemrajz és a per szempontjából – rendkívüli jelentősége miatt teljes egészében idézünk.

UDVORNIK (*jön*)

Nagy Aszszonyom –

GERTRUDIS

(*egy futó pillantattal*)

Jöjjön Melinda.

UDVORNIK

De –

GERTRUDIS

(*elmerülve*)

Uralkodás! **Parancsolás!** minő  
más már csak ennek még a' hangja is,  
mint **engedelmeskedni** – hát minő  
ez még **valóságában?** – Egyj Magyar  
Országba! majd Polyák' – Podólia',  
aztán Velencze', a' kevély Velencze' –  
Európa harmadába',

*(szédülni láttatik)*

Gyenge Lélek,  
szédűlsz? – pirúlj! Ha egyszer annyira  
segítne Endre' fegyvere, semmivel  
se lenne szédítőbb, mint mostan ez.

*(elevenebben)*

Törvényt kiszabni, és úgy lenni e' felett,  
miképpen a' Nap sok világokon! Csak ez-  
is elfelejtetheti velünk rövid  
éltünknek álmatlan sok éjszakáit –

*(az Udvornikhoz)*

Ha! még is itt?

UDVORNIK

Mikhál-bán jönne be  
erővel is –

GERTRUDIS

Melinda.

UDVORNIK

Jól vagyon.  
*(el)*

## GERTRUDIS

Saját Eszünket, 's Akaratunkat, a'  
leg-ostobább köntösben is annyira  
szenté teremteni, hogy azt egyj egész  
ország imádja. Önn' magunknak az  
**lehetni**, a' minek **szerettyük**; és  
másnak **parancsolhatni**, **lennie**  
**az**, a' minek **kell lenni** – átkozott! mitől  
foszthatsz meg, Ottó, még tán engemet!!!<sup>42</sup>

A *Bánk bán*, mint már többször is hangsúlyoztuk, színdarab, amely a Rondella színpadára van képzelve. Az instrukció szerint – *szédülni láttatik* – a színésznőnek gesztussal kell láthatóvá tennie elragadtatottságát, amit a játéktér egykori félhomálya fokozottan megkövetelt. Mivel a szédülés állapotát a jelzett instrukció utáni monológgrészlet is közli, az efféle (Schillernél is gyakori) ismétlés nyomatékosító, kiemelő szerepű. Ez összefügg Gertrudis álmatlanságával, amire ő maga utal. Az álmatlanság színpadi közlése Hevesi Sándor (és a drámai hagyomány) szerint a hatalomcentrikus tudat jellemzője.<sup>43</sup> Ezen a végzetes napon azonban Gertrúd az altató hatására hosszú, mély álomból ocsúdott. A szituatív ellentét jelzi, hogy a királyné jelen érzelmi állapotától és az adott helyzettől elkülönülve, az olvasott könyv hatására általánosabb síkon beszél, a konkrétabb viszonyokra csak a monológ végén, elmélkedésének magaslataráról mintegy – a közeledő végzet komor jelzéseként – alábukva utal. A monológ első fele valójában nem is igazi magánbeszéd, mert az Udvarnok nem távozott a scenikai térből, jelen van, ám a magába fordult, bezárkózó tudatú nő nem vesz tudomást jelenlétéről. Gertrúd, mint a dráma szűkebb terének valamennyi szereplője, magányos lény. Nem csupán azért, mert férje, akit szeret, távol van, öccsét pedig megveti – bár Berchtold vére összeköti őket, egészen addig, hogy gyilkosaként is őt

---

42 KATONA 1821, 88–89. Ismét jelezzük, hogy a Katona-drámák kézírataiban sajátos írásmóddal, pl. más duktusú, nagyobb betűkkel, a Trattner-féle első kiadásban pedig ritkított szedéssel kiemelt szövegrészeket, amelyeket az újabb kiadásokban, így a kritikai kiadásban is dőlt betűkkel jelölnek, mi – az instrukcióktól történő megkülönböztetés céljából – vastagított betűkkel emeljük ki.

43 HEVESI 1901, 112.

lesz kénytelen majd megnevezni –, a magyarok pedig, a Király hívei kivételével, nem szeretik. Ebben az ellenséges érzületben egyaránt osztozik Petur, a békétlenek és Tiborc.

De ő sem szereti a magyarokat. „Oh, nem-esmered / te a’ Magyart még!” – mondja nyomatékos erővel a magyar érdekeket képviselő Mikhálnak az instrukció szerint *félútálattal*. Az országot azonban tiszteli, és annak javán vél munkálkodni. Petur szerint „Bámúlja a’ harisnyát” (ez egyike a rendkívül kevés, jelmezekre történő utalásnak), azaz a bán szerint előnyben részesíti nyugati viseletet hordó meráni híveit. Erre nézve narratív formában több információt is kapunk Peturtól a második, Tiborctól a harmadik felvonásban, de a színpadi térben egyedül a „Turingiai Leány”, Izidóra áll közel hozzá. Korábban már láttuk,<sup>44</sup> hogy az elkülönülő lektusok drámai terében Gertrúd egy általa konstruált, osztott regiszterű, de zárt, és a cselekmény során mind inkább bezáruló nyelvi világban él, amelynek falai egyre inkább elszigetelik őt a kívülről érkező jelzésektől. Ezt a gögös önmagába kapaszkodást, becsukottságot példázza Pontio di Cruce levelének asztalra vetése megvető mondat kíséretében, valamint a későbbi Mikhál-jelenet. „Nem hinni látszol, ’s tántorithatatlan’ / megállni, mint minden kevély-eszű” – mondja majd neki Melinda bátyja. Pedig fontos jelzést kapna. A negyedik felvonás elején döbbenetesen tájékozatlannak mutatkozik (ebben, persze, az altatónak is komoly szerepe van), Izidóra információi (akiről nem tudja, hogy szerelmes Ottóba, pedig ez a körülmény az ő közbenjárására esetleg más irányba terelhette volna az eseményeket), az általa közölt hírek a monológ előtt lavinaként zúdultak rá. Ebben a helyzetben a dárdák varázslónője összpontosítani igyekszik lelki energiáit, és szellemi-erkölcsi motívumait is összefoglalja. Ez a sűrítmény a monológ.

A dráma tagolt lektus-mezejének egyik szólama kristályosodik benne. A műben, primer szinten, minden szereplő, magyarok, spanyolok és merániak, urak és parasztok, egyaránt magyarul beszélnek, Katona József nyelvén, még Pontio di Cruce illír helytartó is magyarul írta levelét, ám szekunder szinten a magyar nyelvnek más-más változatát szólaltatják meg (mint Bánk és Petur a második felvonásban). Gertrúd tagolt szólama, több regiszterből álló osztott beszédalakzata sajátosságaként a meráni diskurzusba tudatosan beépíti a Király hangját és – taktikusan – a magyar nemes

---

44 NAGY 2012.

urak beszédtröredékeit. Mindez magas intellektust feltételez. Gyakran magához ragad más szerepekhez, státusokhoz tartozó beszédelemeket. Az Előversengésben „jobbágyaim”-nak nevezte az alattvalókat (ez a Király hangjának képviselete, illetve elorzása volt), amit a drámában mind Petur (a második felvonásban), mind Bánk elutasít (a negyedik felvonás nagy szó-párbajában). Monológjában is a Király helyett beszél, ami a dráma világában merőben problematikus. Ráadásul súlyosan téved a Király hangjának megítélésében, mert míg ő az uralkodás lényegét a parancsolásban látja, szemben az engedelmeskedéssel, addig az ötödik felvonásban fellépő Király, mint látni fogjuk – jellemének és a kialakult helyzetnek megfelelően – egy felsőbb parancsnak való engedelmeskedés által kívánja betölteni uralkodói szerepét („Istenem! / Jól értelek; kivetted kezemből / pálcámat”). És apja (III. Béla) végakarátát idézi: „Legnagyobb fájdalmatokban is királyi széketek / előtt jelenjen meg tekintetem, és intsen emberi uralkodásra.” A Király tehát – szöges ellentétben Gertrudis hatalmi diskurzusával – Isten és az Apa tekintetének látókörébe szituálja önmagát. Monológjában Gertrúd valóban idegenként nyilatkozik meg, mert idegen nyelven beszél. Hangja a színdarab nyelvi világában merőben inadekvát.

A monológban megfogalmazott nagyhatalmi elképzelés nem tér el a 13. század szellemétől, még a 19. századétól sem (habár a napóleoni háborúk utáni években sajátos visszhangokkal), a dráma világában pedig a királyné ambíciózus jelleme hitelesíti, de motiválhatja továbbá az a politikai stratégia is, amelyet Jan Assmann így fogalmazott meg: „A belpolitikai nehézségek legjobb ellenszere az agresszív külpolitika.”<sup>45</sup> A délvidéki helytartó levelének és a királyné gondolatait inspiráló világtörténetnek együttes jelenléte a színen (mint már utaltunk rá, az Udvarnok egyik kezében a levél, másikban a könyv) lehetőséget ad erre a megfontolásra. Ám Gertrúd hatalomközpontú gondolkodására jellemző, hogy szerinte őt, az ő politikai koncepciójának megvalósítását segíti Endre fegyvere, nem pedig fordítva. Ennek a dráma világában kétszeresen sincs realitása: a második felvonásban, kivált Petur szolamában ellenállás mutatkozik Gertrúd uralkodói ambícióival szemben, és kritika fogalmazódik meg Endre külhoni háborújával kapcsolatosan.

---

45 ASSMANN 1999, 151.

A monológ legfőbb problémája azonban az uralkodó törvényalkotó hatalmával kapcsolatos szövegrész, amely szerint az uralkodó fölötté áll a törvénynek. Ez nyilvánvalóan ütközik a felvilágosodás hazai programjainak eszméivel, nemcsak a felvilágosult rendiség koncepciójával, hanem a jozefinizmus eszméivel is, mert Karl Anton von Martini és Joseph von Sonnenfels egyaránt hangsúlyozták, hogy az uralkodói hatalmat a közboldogság érdekében kell gyakorolni.<sup>46</sup> De még az abszolút monarchia elvrendszere is azon a tézisen alapult, hogy mivel az uralkodó, aki maga a törvény, éppen ez által elválaszthatatlan a törvénytől, amelynek alárendeltje és megvalósítója. Mindezzel szemben Gertrudis azt mondja: „Törvényt kiszabni, és úgy lenni e’ felett, / miképpen a Nap sok világokon!” A törvénynek és az uralkodónak ez az elválasztása, az utóbbinak az előbbihez képest fölérendelt helyzete egy zsarnok megnyilatkozása. Ez pedig – és ez a perdöntő a monológ megítélésében – ütközik a dráma szellemével. Egyrészt azért, mert ezt a szöveget legfeljebb a Király mondhatta volna el, aki viszont, mint láttuk, éppen ellenkezőleg, alárendeli magát az isteni törvénynek és az emberséges uralkodás apai parancsának. Gertrudis nyelve agresszív kód. Nemcsak Endre szavai felől láthatjuk ilyennek, de még, akaratlanul, Bíberách is leleplezi, amikor az első felvonás egyik monológjában a Gertrudis féle elképzelés leleplező torzképét adja:

’S ilyen szegény egyj ember? és pedig  
 Uralkodó ember! még is kezében  
 a’ Nénnye’ szíve, a’ kit egyj nagy ország  
 fél –! Tartományok hát csak **machinák**,  
 a’ mellyeket kis gyermek is megindít,  
 ha **Félelem**, ’s **Reménység** mindenik  
**kereket** helyén maradni kényszerít.<sup>47</sup>

A törvény fölé helyezett uralkodó pozíciója a felülről szemlélt és működtetett államot olyan gépezetnek tekinti, amelynek kerekeit manipulált érdekek tartanak össze. Bíberách szavai baljós előrejelzést szolgáltatnak Gertrudis programjához: „Önn’ magunknak az / **lehetni**, a’ minek **szerettyük**; és / másnak **parancsolhatni**, **lennie** / **az**, a’ minek **kell lenni**”. Gertrúd hatalmi diskurzusa kényszerítő beszéd (*coercive language*), amellyel szemben

<sup>46</sup> KOSÁRY 1983, 275–283.

<sup>47</sup> KATONA 1821, 29.

Melinda és Mikhál részéről a vakmerő beszéd (*fearless speech*) lesz a válasz, ami beleillik a *parrhesia* általunk vizsgált dramaturgiai helyzeteinek sorába.<sup>48</sup> Gertrúd kényszerítő beszédének drámabeli létéből sok minden levezethető. A Petur által felsorolt sérelmek, Tiborc panaszának tapasztalati anyaga, a Békétlenek törekvései és Pontio di Cruce levelének információi. Mert függetlenül attól, hogy Bíberách helyesen ítéli-e meg Ottó és nénje viszonyát, abban a gépezetben, amely fölött a törvénytől elválasztott uralkodó áll (vagy egy efféle uralkodói ambíciókat magában tápláló királyné), az ő köréhez tartozó személyek a helyzet kiaknázóivá válhatnak. Így válik az ország a merániak túszává. Az ellenük táplált, s egyre forrósodó gyűlölet a vétleneket is magával sodorja. Erről tanúskodnak a meghurcolt Mikhálnak az ötödik felvonásban elhangzó szavai:

Késő Vénség fehérlik  
fejemen – mocsok nem volt rajtam soha  
más, mint kiontott vére a' Haza',  
és a szent Igazság' Ellenséginek:  
most mint közönséges Tolvaj vitettem  
tömlöczbe, és a' külső nemzetet  
a' nélkül is megútáltt Nép szeméttel  
dobála. Ezt Gertrudisod tevé,  
mert nem akarám Testvéremet megölni.<sup>49</sup>

A *Bánk bán* nem a magyarok és az idegenek konfliktusáról szól. Bánk felelőse is spanyol származású, és Petur asztalánál a Békétlenek között ott ülnek a bojótiak, és Mikhál az országot *Hazájának* nevezi. Ám ahogy a magyar szereplők is különböző módon gondolkodnak (ismét Bánk és Petur vitájára utalunk), úgy az idegenek táborán belül is meg kell különböztetnünk a Gertrúd által kínált lehetőségeket kiaknázó merániakat és az ország alkotmányos rendjébe beilleszkedő bojótiakat. Gertrúd talán legnagyobb bűne, hogy elfogult politikája következtében a merániak elleni harag forróját a Mikhál által említett Nép már nem differenciál. A gyűlölet eskalációja egy téves politika következménye.

48 FOUCAULT 1983/1996.

49 KATONA 1821, 124–125.

És most vissza kell pillantanunk az első felvonás Gertrudis–Ottó dialógusára. Mert azoknak a szavaknak a magyarázatát, forrását, amelyeket az elkomorodó királyné keserűen elmosolyodva mond, már nem Ottónak, hanem önmagának, monológjában lelhetjük meg. Hatalmi diskurzusának alapelvét vetíti rá a férfi és nő viszonyára. Ahogy felfogása szerint az uralkodó – és annak helyén ő – a törvény és az uralt ország fölött áll, egy meráni hercegnek, egy férfinak is uralnia kellene a nőt. Ez az analógia magyarázza Ottó elleni haragját:

Meráni Herczeg  
egyj Férjfiú nem tud ki fogni egyj  
Aszszony személyen; 's egyj Gertrudis – egyj  
Aszszony tud országok felett megállni.<sup>50</sup>

De ezek nem bátorító szavak. Ténymegállapítás. Önmagáról beszél, mint mindig. Ottót már leírta. Ismét hangsúlyozzuk, hogy a Melinda-ügyben vétlen. Ebben való feltételezett vétkességének előtérbe helyezése a szakirodalomban elfedi valódi bűnét, amely állambölcseleti természetű, és hatalmi diskurzusával kapcsolatos. Egy nagy formátumú nő tragikus tévedése. Akit kihasználnak pártfogoltjai. De kerítőként ölik meg, ami gyilkosa végzetes tévedése. Ennek tisztázásához Bánk érzelmi állapotának és tudathorizontjának alakulását kell szemügyre vennünk.

---

<sup>50</sup> *Uo.*, 38.



### **The trial of Gertrudis. The power struggle of Gertrudis' monologue (Act IV)**

The classical drama, *Bánk bán* should be interpreted in new aspects thus we should decide the main points. A fruitful approach is to focus on female characters in order to move away, dislocate them from their stereotyped roles. In my previous papers (*Melinda könnyei / Melinda's tears* and *A magyar Lucretia / The Hungarian Lucretia*), I tried to remove Melinda from her position of the unexperienced innocent; I tried to reveal what and how happened to her, with all the physical and mental consequences of the rape she had to suffer. I am determined to free the queen, Gertrudis, from the stigma of the 'evil (foreign!) lady'. It is a rather risky experiment as most experts (from János Arany, Pál Gyulai, János Horváth, to Pál Pándi) considered Gertrudis as not only the enemy of Hungary but the immoral procuress who passed Melinda (the Palatine's wife!) over to her brother, the lecherous Otto – thus Gertrudis knew about Otto's intentions. I have a different opinion: there is no textual evidence that Gertrudis knew Otto's plans (prior to I/13, according to the first edition); what is more, when she realized Otto's plan she was definitely against it. In that sense, my paper is a retrial concerning Gertrudis' guilt. The key to her character is her monologue (IV/3.) of her views on power(!). She identifies power with dictation and legislature assuming an exceptional position for the legislator, above the Law. This view is against the constitutional notion represented by the King himself in the drama (Act V). All the grievances listed by Petur (Act II), Tiborc (Act III), Mikhál and Bánk (Act V) can be deduced from Gertrudis's notion of power. Within the legal system of the drama, Gertrudis's views on power leading to a tragic outcome are erroneous. But she is innocent in the guilt she is murdered for (in the crucial minute, Bánk calls her a *procuress*) – thus, we see the tragic fate of Bánk. *Bánk bán* is the tragedy of misunderstanding, its textual atmosphere is a semantic obscurity where every figure is walled into his/her own linguistic world with a limited possibility of observation. Multilingualism which is the main feature of the drama becomes the source of the tragedy. (See my papers *Gertrudis színre lép / Gertrudis enters* and *A rejtékajtó / The hidden door*.)

KISFALUDY KÁROLY A GÖRÖGTŰZBEN<sup>1</sup>

Az irodalmi kultuszok keletkezésének nincs általánosan érvényes időbeli mintázata. Van, amikor az utókor sok évvel a szerző halála után kezdi kialakítani az ünneplés formáit, és van, amikor szinte azonnal. Kisfaludy Károly kultusza az utóbbi változatba tartozik. Az irodalmi és a színházi elit egyaránt kanonikus alakjai közé akarta mihamarabb emelni. Toldy Ferenc már 1831-ben megjelentette művei gyűjteményes kiadását (*Kisfaludy Károly minden munkái*), amit a Magyar Tudós Társaság az 1833. évi nagyjutalom-osztás keretein belül dicséretben részesített.<sup>2</sup> 1836-ban létrejött a Kisfaludy Társaság. A Pesti Magyar Színház a megnyitót követő napon, 1837. augusztus 23-án Kisfaludy Károly *Csalódások* című vígjátékát adta.

A Nemzeti Színház kezdeményezésére a Kisfaludy Társaság 1844-től kezdve Kisfaludy Károly-emlékesttel zárta a társasági évet. A hagyományt évekig folytatták, és a színházi ünnepséget az éves közülésekhez hasonlóan február 6-án, Kisfaludy Károly vélt születésnapján tartották.<sup>3</sup> A zeneműrészletekkel is színesített műsorban az ünnepelt valamelyik színművét adták elő, majd a Nemzeti Színház egyik vezető művésze regét, dalt, balladát vagy románcot szavalt tőle.<sup>4</sup> Az 1845. február 6-án tartott második emlékelőadásnak különleges programja volt: bemutattak egy Kisfaludy Károlynak emléket állító drámai prologust is, amelyet a Társaság felkérésére Garay János írt *A' magyar színiköltészet' apotheosisa* címmel.

Ez a díszelőadás volt a Nemzeti Színház történetében a harmadik olyan örömnünp, amelyre alkalmi színmű íródott. Az első 1837. augusztus 22-én az intézmény megnyitó előadása volt, az alkalmi mű Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című drámai prologusa. A másodikra 1842. május 5-én

1 A dolgozat a 19. századi magyar nyelvű drámai prologusokról készülő tanulmányosorozatom része. Megírását az MTA-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport keretében az MTA Posztdoktori Kutatói Program támogatta. Köszönöm Zentai Máriának, hogy tanácsaival hozzájárult a végleges szöveg kialakításához és segített az angol nyelvű összefoglaló elkészítésében.

2 *A' Magyar Tudós Társaság' Évkönyvei*, 1835, 60.

3 Már Kéky Lajos felhívta a figyelmet arra, hogy a kortársak rosszul tudták, Kisfaludy születésnapja nem 6-án, hanem február 5-én volt. Vö. KÉKY 1936, 36.

4 *Uo.*, 67–90.

került sor, amikor a Kelemen László-féle társulatnak az 1792-ben a Reischl-házban megtartott első előadására, valamint Láng Ádám János színész első fellépésének ötvenedik évfordulójára emlékeztek, és Szigligeti Ede *Előjáték* című művét adták elő.

A drámai prologusnak, ennek a 19. században Magyarországon elevenen élő multimediális műfajnak a történetéről nem sokat tudunk. Egy esettanulmányon<sup>5</sup> kívül a magyar irodalom- és színháztörténeti szakirodalomban nem találunk róla műfaj- és médiatörténeti értelmezést, úgy tűnik, kevert műfajiságából fakadóan mindkét tudósközösség tudományos határain kívülinek érzi. A legtöbb darab talán még a szűk szakma előtt is ismeretlen, némi figyelem csak azokra vetül, amelyek neves szerzők életművében maradtak fenn. A vonatkozó kritikai kiadások jegyzetírói azonban mellőzik a műfaj- és színházspecifikus látásmódot, eltekintenek az elsődleges mediális közeg-től, a színpadtól, monomediális, olvasandó alkotásként írnak a darabokról. Fogadtatástörténetük tárgyalásakor csak az utókor rendkívül szerény recepciójára hívják fel a figyelmet, arra nem, hogy az egykorú kritika és közönség milyennek ítélte őket. A holtpontról való kimozdításukat még az sem segítette elő, hogy a színházi ünnepség miatti nagy publicitásnak köszönhetően általában sokszínű forrásanyag őrizi egykori előadásuk történetét. Elévülési sebességüket gyorsítja, hogy alkalmi jellegük miatt nem válnak repertoárdarabbá, a bemutatót követően legfeljebb csak néhány estén kerülnek színpadra, s ha nem valamelyik kanonikus szerző írta őket, akkor általában kéziratban maradnak (az egykorú sajtó esetleg részleteket közölt belőlük).

A színházi műsorrendek felől az látszik, hogy a drámai prologus a század vége felé egyre felkapottabb műfaj lesz – állandó darabjává válik azoknak az ünnepi műsoroknak, amelyeket a vidéki színházmegnyitókon és a pesti Nemzeti Színházban az intézményes színjátszáshoz kötődő évfordulók évnapijain mutatnak be. Népszerűségéről két századközépen túli esemény árulkodik talán a legjobban.

Egressy Gábor a Színészeti Tanoda hallgatóinak első vizsgaelőadására, 1866. március 21-re az *Árpád ébredését* vizsgadarabnak választja. A vizsgadarabok jelmezeit összesítő kéziratból úgy tűnik, arra készültek, hogy a prologust az elejétől a végéig előadják, mind a tizenkilenc szereplőnek összeírták

---

5 SZALISZNYÓ 2015, 279–306.

a színpadi viseletét (a többi darabból Egressy csak részleteket jelölt ki).<sup>6</sup> Noha kiválasztásának több oka is lehetett, egyik lehetséges magyarázatnak azt tartom, hogy Egressy a műfaj felfutásának előszelét érezte meg, és az *Árpád ébredése* színpadra állításával azt akarta, hogy a növendékeknek az ilyen típusú darabok eljátszásában is legyen gyakorlatuk (ő maga mindhárom eddig szóba került prológosban játszott).

A másik árulkodó dolog a Nemzeti Színház-beli díszelőadások műsorösszeállításával kapcsolatos. Ezekből az látszik, hogy az idő előrehaladtával egyre jobban felértékelődik a prológosok szerepe, egyre inkább rájuk bízák az ünnepségek sikerét. A nyitóelőadáson, 1837-ben, és a huszonöt éves fennállás örömnepén, 1862-ben még arra törekedtek, hogy az intézmény sokszínű és változatos műsorkínálatára irányítsák a figyelmet. Az 1837-es megnyitón az *Árpád ébredésének* előadása előtt Heinisch József *Thalia diadalma az előítéleten* című nyitánya hangzott fel, utána táncbetét következett. Majd Eduard von Schenk *Belizár* című ötfelvonásos szomorújátékát adták.<sup>7</sup> 1862-ben az *Árpád ébredése* előadását a *Himnusz* közös eléneklése és Jókai Mór alkalmi költeményének szavalása előzte meg. Utána táncegyveleget láthattak, majd Katona József *Bánk bán*jából és Erkel Ferenc *Hunyadi László*-operájából adtak egy-egy jelenetet.<sup>8</sup> 1887-ben, a félévszázados jubileum alkalmából, már úgy állították össze a programot, hogy az ünnepi este minden elemében különbözzön a többi színházi estétől, egyedi és egyszeri legyen. Csak prológosokat adtak: először Jókaitól az *Olympi versenyt*, utána az *Árpád ébredését*, végül Csiky Gergelytől *A színésznőt*. A Kelemen László-féle társulat 1790. október 25-i nyitóelőadásának, Simai Kristóf *Igaz-házi, egy kegyes jó atya* című vígjátéka bemutatójának százéves emlékünnepeére szintén hasonló összeállítású műsort képzeltek el: 1890. október 24-én Jókai *Földön járó csillagok* és Váradi Antal *Az úttörők* című alkalmi színművét mutatták be.

Garay János műve, *A' magyar szinköltészet' apotheosisa* még egy vegyes tartalmú műsorba illeszkedett. Az 1845. február 6-i ünnepségen először Thern Károly *Tihany ostroma* című énekes játékának nyitányát hallhatta a közönség, majd következett a Garay-prológos, utána *A kérők* az ünnepelttől.

6 [EGRESSY GÁBOR], *A vizsgálatra szükséges jelmezek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 56.2512. (Az autográf Egressy kisebbik fiának, Árpádnak a kézírásában maradt fenn.)

7 VÖRÖSMARTY 1971, 551–552.

8 Vasárnapi Ujság, (9)1862/35 (aug. 31.), 417.

Negyedik műsorszámként „Kisfaludy Károly 'Eprész leány' című költeménye adatott néma ábrázolatban 8 szakaszban, Fáncsy ügyes rendezése szerint, mihez a' magyarázó költeményt Lendvay olvasta”.<sup>9</sup> Noha a Garay-mű kiadástörténeti szempontból a szerencsésebb prologusok közé tartozik, hiszen megjelent 1846-ban a Kisfaludy Társaság Évlapjainak 6. kötetében<sup>10</sup> és 1886-ban a Ferenczy József által sajtó alá rendezett Garay János Összes munkái című sorozatban egyaránt,<sup>11</sup> tudtommal eddig mégsem vonzotta a tudós tekintetet, ugyanúgy olvasatlanul nyugszik, mint műfajtársai. Olyannyira észrevétlen maradt, hogy Gosztonyi Ferenc 1997-es *Kisfaludy Károly 19. századi irodalmi kultuszáról* című tanulmányában meg sem említődik.<sup>12</sup>

Garay prologusának cselekménye 1790-ben Rákos mezején kezdődik, és ugyanott végződik 1845-ben. (A szerzői kézirat ugyan csak annyit jelez, hogy a zárójelenet 1830 után játszódik, azt, hogy a darab végpontjának 1845-öt tekintették, a fellépő színészek jelmezeit soroló jegyzékből lehet tudni.<sup>13</sup>) Az első magyar színésznek nevezett Kelemen László megszólítja a nagy kezdetű által önálló ágenssé tett Szinköltészetet. Arról a félig kész oltárról beszélgetnek, amelyen a régi magyar irodalom drámaírásban is jeleskedő szerzőinek nevei olvashatók. Majd az 1790-es dátumhoz kapcsolható „nemzeti ébredés” szimbolizálásaként és az intézményes színjátszás kezdő dátumának felelevenítéseként a szerzői utasítás szerint megjelenik „egy sereg lelkesedett hazafi, magyar díszöltözetben, vállain hozza a' tündérlileg öltözött, deli, délczeg ifjat képező Nemzetiséget, örvendező sokaságtól kísérve, mely közt az Irók' és Színészek' kara látható”.<sup>14</sup> A két allegorikus alak, Szinköltészet és Nemzetiség egymásra találásának köszönhetően a magyar drámairodalom fellendülésnek indul, 1830 utánra az oltáron egyre több név lesz (többek között Dugonics Andrásé, Simai Kristófé, Horváth Ádámé, Kazinczy Ferencé,

---

9 Életképek, 1845/6 (febr. 8.), 190–191.

10 A' Kisfaludy-Társaság' Évlapjai, 1846, 364–382. A prologus szövegét ebből a kiadásból idézem.

11 GARAY 1886, IV., 311–328.

12 Vö. GOSZTONYI 1997, 279–291.

13 OSZK Színháztörténeti Tár, A Nemzeti Színház kötetes iratai 787, 243.

14 A' Kisfaludy-Társaság' Évlapjai, 1846, 371. (Kiemelések az eredetiben.)

Csokonai Vitéz Mihályé, Katona Józsefé), az utolsó Kisfaludy Károlyé, aki görögtűz fényében meg is jelenik.<sup>15</sup> A transzcendenciába emelt költőt az utolsó sorok példaként állítják az ifjú nemzedék elé.

A prológosban olyanfajta kultikus gesztusok fedezhetők fel, mint amelyekről Margócsy István a magyar irodalmat leíró esszé- és szakirodalommal kapcsolatban írt: „a magyar irodalom felmagasztosulásának kulcsmozzanata a szolgálat és a beteljesülés – a nemzet szolgálata egyben a nemzet létének továbbvitelét jelenti és biztosítja; az irodalom a nemzet templomát építi, ahol az irodalomnak és rajta keresztül magának a nemzetnek szertartása zajlik folyamatosan”.<sup>16</sup> A Rákosi-síkon eljátszatott cselekmény, az ott magasló, a drámaíráásban jeleskedők nevével díszített oltár, a magyaros öltözetbe bújtatott tömeg, a nemzet allegóriaként való megjelenítése, és Szinköltészettel való összefonódása a nemzetközpontú irodalomra irányítja a figyelmet. A darab szerint az irodalom csak ennek a szellemiségnek a jegyében válhat értékelhetővé, s erre az a keretes szerkezet is rámutat, amely azt sugalmazza, hogy a művészetek a nemzetépítés szolgálatában állnak, de feladatukat csak úgy tudják teljesíteni, ha a nemzet támogatja, gyámolítja őket. Ez a prológos cselekményidejének ötvenöt éve alatt sikeresen megvalósul. Míg a darab elején egyedül a Nemzetiség beszél a nemzet és az irodalom termékeny szimbiózisáról, addig a darab végére már a Szinköltészettel együtt mondja ugyanezt, jelezve az irodalom képviselőinek ilyen irányú törekvését is.

A Szinköltészet figuráját először Kelemen László igyekszik együttműködésre rábeszélni a magyar drámai irodalom 1790-ig elért eredményeinek bemutatásával. Kelemen a színjátszás úttörőjeként arra képes ugyan, hogy Szinköltészetet előhívja égi hajlékából, és egy időre lekösse figyelmét a régi magyar irodalom jeles alakjainak megéneklésével, de ahhoz már kevés, hogy hosszabb távú maradásra bírja, és segítséget, ösztönzést kérjen tőle. Garay azzal, hogy nem evilági embert jelöl ki Szinköltészet méltó társának, hanem egy másik természetfeletti erőt küld szövetségesnek, a két isteni hatalmú lényre bízva a drámai irodalom jövőjét, az ügy fontosságát jelképezi.

---

15 *Uo.*, 381.

16 MARGÓCSY 1990, 291.

KELEMEN

Az egykor büszke nemzet elfajulva,  
Nyelvét, ruháját, ős szokásait  
Elvetve, megtagadta istenét,  
'S idegen világban idegennek élt!  
Mit – kérdem – oh istennő, mit tehetnek  
Hol ilyen átok fekszik az *egészen*,  
Bár melly dicsőn törekvő *egyese*k?  
Bár műveikre ihlet nyomta csókját  
'S a' halhatatlanság' babéra vár is.

SZINKÖLTÉSZET

Úgy vissza hát még égi hajlékomba.  
'S korán jövé, művészet' embere,  
[...]  
Majd ha zöld galyakkal  
Jöhetsz felém, híj 's újra eljövök...  
(*Távozni akar; e' pillanatban harsogó örömszaj közeledik.*)

KELEMEN

Oh állj meg, állj meg! és hallgass tovább –

SZINKÖLTÉSZET

Végezd. – De vajjon milly örömszaj ez?<sup>17</sup>

---

17 A' Kisfaludy-Társaság' Évtapjai, 1846, 369–370. (Kiemelések az eredetiben.)

Erre válaszul Kelemen elmondja, hogy a „fölébredett ország” közeleg, és a hazafiak erős vállaikon hozzák a Nemzetiséget. Az allegorikus alak formájában érkező Nemzetiség lesz az, akinek sikerül maradásra bírnia a Szinköltészetet:

Oh meg ne vond tőlünk bájos körödnék  
Tündéri légét. Nézd e' sereget,  
[...]  
Mind égnek érted, készek szívöket  
Áldozni érted [...]  
'S te árva többé nem leszesz közöttünk.<sup>18</sup>

Szinköltészet a Nemzetiség kérésére igent mond: „Ha papjaim' keblét *te* lángitod / Oltárkövemre *te* raksz pálmaágot: / Nincsen miért kerülnöm *e* hazát”.<sup>19</sup> Nemzetiség *e* szavakat így üdvözlí: „A' *lelkesülés'* csókját én neked; / *Te az ihletésnek* csókját énnem”.<sup>20</sup> Majd a szerzői utasítás szerint „egymást csókolva megölelik 's nyájas helyzetben maradnak”,<sup>21</sup> míg az írók és színeszek kara elénekel egy dalt.

A nemzet és az irodalom egyesülése meglehetősen erotikus hangulatú. Nemzetiség szerint csókkal kellene egyetértésüket megpecsételni, és a szerzői utasítás is arra bátorítja őket, hogy a csókváltás és az ölekezés legyen boldog egymásra találásuk kifejezési formája. (Ráadásul az érintkezés nem is pillanatnyi: „nyájas helyzetben maradnak”). A magyar irodalomnak ebben az időszakában a testi érintkezés ábrázolása még ritka, ám Garay talán nem sérti meg súlyosan az egykorú normákat, mivel a jelenet nem emberek, hanem allegorikus alakok, a földi világ szabályaitól függetlenedni tudó természetfeletti lények között történik.<sup>22</sup> Amikor a darab végén újra megerősítést

---

18 *Uo.*, 371.

19 *Uo.* (Kiemelés az eredetiben.)

20 *Uo.*, 372. (Kiemelés az eredetiben.)

21 *Uo.*

22 Ahogyan Zentai Mária Vörösmarty eposzai kapcsán rámutatott, intim helyzetbe csak azok a szereplők kerülnek, akik két külön világhoz tartoznak – az egyikük tündér, a másikuk ember. Ők azért létesíthetnek szexuális viszonyt, mert „a tündéreknak még a szorosan begombolkozott XIX. században is menlevelük van a meztelenséghez és azon keresztül olyan erotikus tartalmak kifejezéséhez, amelyeket egyébként nem tanácsos nyíltabban fogalmazni”. Vö. ZENTAI 1999, 388.



nyer nemzet és irodalom kölcsönös egymásrautaltsága, újra elhangzik szexuális tartalmúnak ható kijelentés. A női szubjektummal felruházott művészet „testén” a nemzetiség csókjai égne, illetve nemzetiség és művészet „együvé kel”. Közös darabzáró soraikban a beteljesülésnek leszünk tanúi:

#### MINDKETTEN

Itt nagyság' fénysugári!  
Ott szép' örömvirági!  
Mert a' nemzetiséggel  
Művészet együvé kel;  
'S mert a' szelid művészet  
Fénynyel csak úgy tenyészhet,  
Ha rajt' nemzetiségnek  
Szerelme, csókja égne.<sup>23</sup>

Az allegorikus alakok megtestesülése igen szokatlan. Egyikük „fürtözött fővel, redős talárban” egy nő, másikuk „tündérileg öltözött, deli, délczeg” ifjú. A Szinköltészetet Prielle Kornélia, a Nemzetiséget Egressy Gábor játszotta. Az magától értetődő, hogy Szinköltészet nőként jelenik meg, hiszen a görög mitológia szerint Thalia vagy Melpomené Zeusz és Mnemoszüné lánya. A Nemzetiség férfiként való perszonifikációja viszont kevésbé tűnik egyértelműnek. Mint Marosi Ernő a különböző 19. századi képzőművészeti alkotásokat és a történeti irodalom ikonográfiáját vizsgálva kimutatta: „az ország vagy a nemzet fenséges nőalakban való megszemélyesítése rendkívül népszerűnek bizonyult; az ünnepélyes közsférából, az emlékművek és középületek dekorációjából a bankjegyek és a politikai plakátok közvetítésével a kereskedelmi reklámok triviális szintjére is leszállt”.<sup>24</sup> Hungária vagy Pannónia művészi megjelenítése fejedelmi nőalakként történt, a harcos amazon az országcímert ábrázoló pajzzsal, kacagánnyal vagy buzogánnyal a kezében jelent meg. Garay ettől a gyakorlattól nemcsak a nemiség tekintetében tért el, hanem a külső ismertetőjegyek megadásakor is. Nemzetiséget egy magas, légies, tündérileg öltözött férfi alakjában képzelte el. Igaz, a színpadon megelevenedő Nemzetiség nem egészen ezt a szerzői szándékot tükrözte. A szerepet vivő Egressy nemigen tekinthető délcegnek,

23 A' Kisfaludy-Társaság' Évtapjai, 1846, 381–382.

24 MAROSI 2000, 19.

körülbelül 174 cm volt.<sup>25</sup> A jelmezkönyv szerint elég kirívó öltözetben lépett színre: „veres nagy köpenyeg fényes csattal és fehér merino tunica nemzeti színre elkészítve zöld és veres stráffal elől ezüst lánczolóssal gomb házak vannak készítve és gombok rajjta, veres trico nadrág és fakó színű szandál arany pertlivel fel cifrázva nemzeti színű öv és bandolier [szótt tarisznnya] fején egy zöld borostyán koszorú”.<sup>26</sup>

Ha megnézzük más prologusokban a színre lépő allegóriák egymáshoz fűződő viszonyát, más elrendezést látunk. Az *Árpád ébredésében* nyolc allegorikus figura szerepel, a szereposztás szerint férfi színész játszotta Irigység, Csáb, Résztvéltenség, Gúny, Kajánság, Megvetés és Éhhalál szerepét, és egy színésznő Rágalomét. Szigligeti Ede 1845-ös *Előjátékának* nyolc allegorikus alak a szereplője: Nemzetiség, Színművészet, Szomorújáték, Vígjáték, Daljáték, Tréfa, Érdem, Színbírálat. A rendezőpéldány szerint közülük hatan férfiak, ketten nők. A *Földön járó csillagokban* egy női természetfeletti lény van, a Múza, *Az úttörőkben* négy nő, a Múza, a Dráma, a Hazaszeretet és a Balsors (a Balsors és a Hazaszeretet nemiségét a szerző nem határozta meg, a rendező színésznőkre osztotta a szerepeket). Vörösmartynál mindannyian egy oldalon állnak, a színjátszás rosszakaróiként vannak jelen, együttes erővel akadályozzák a Színésznőt. A nemi megoszlásuknak nincs jelentősége. Szigligetinéél, akárcsak Garaynál, a Nemzetiség férfi, a Színművészet nő. Nincsenek viszont magukra hagyva: rajtuk kívül ott van további öt allegória. Váradi Antalnál van közöttük egy ellentétes szerepű pár, a Hazaszeretet és a Balsors, akik megpróbálják hitelteleníteni egymást. Nála az összetartozó természetfeletti erők (Múza, Dráma, Hazaszeretet) azonos neműek. Úgy tűnik tehát, hogy más művekben az azonos oldalon álló, de ellentétes nemű allegorikus figurák nemigen maradnak kettesben a színpadon, együttműködésük nem kap erotikus felhangokat. Azt természetesen a kutatás elején járva nagyon korai lenne kijelenteni, hogy Garay elképzelése társtalannak tűnik a prologusirodalomban, ezért inkább egyelőre csak e szereplőkör kapcsán az általam ismert többi prologus kontextusában a műfajiságra vonatkozóan tennék megállapításokat.

Már Cesare Ripa először 1593-ban megjelent *Iconologia* című könyvéből kiderül, hogy bármilyen fogalom megszemélyesíthető, az emberi alakos allegóriák száma szinte végtelen, némelyek ráadásul többalakosak.<sup>27</sup> Még ha a prologusírók a színjátszás kontextusában nem is tudták

25 RAKODCZAY 1911, II, 193.

26 OSZK Színháztörténeti Tár, *A Nemzeti Színház kötetes iratai* 787, 243.

27 RIPA 1997.

mindnyájukat szerepeltetni, úgy tűnik, magas számuk és párosításuk korlátlan variálhatósága képes a jót, a dicsőt megéneklő, az azonos értékrend szerint felépülő, az egyes elemeket folyamatosan újrahasznosító prologusok világában a változatosságot megteremteni, az ismétlődéseket elkerülhetővé tenni. Szint visznek a szinte feszültségmentes, kevés helyszínen, rövid idő alatt lefutó cselekményekbe, nekik van alárendelve az egész történet, általában ők irányítják a földi szereplő(k) sorsát. Szerepeltetésük minden esetben az evilági emberek vállalkozásának fontosságát szimbolizálja, rajtuk keresztül érzékelhető igazán a nehéz időkben kifejtett emberfeletti tevékenységük. Igaz ez akkor is, ha van közöttük jó szándékú, akin a végső cél elérésének sikere múlik, és akkor is, ha nincs, mert akkor őt (vagy őket) legyőzve látszik a művészet képviselőinek csillapíthatatlan tenni akarása. A műfaj 19. század végi leáldozása valószínűleg nem azzal magyarázható, hogy idővel a sablonosság lett úrrá rajta, mert annyi volt az ismétlődés a cselekményszerkezetek, a szereplőstruktúrák és talán még a szövegrészletek szintjén is, hogy nem volt már vonzó drámaköltői feladat a színjátszás egy újabb kiemelkedő alakját hőssé emelni, hanem maguknak az allegóriáknak a jelentősége értékelődött át, ahogy Marosi Ernő megállapítja, az allegorikus történelemábrázolás hozzávetőlegesen a millenniumig számított élő, beszélt és közérthető nyelvnek.<sup>28</sup>

Más látszik viszont, ha nem az allegorikus alakok viszonyrendszerében értelmezzük a Színköltészet és a Nemzetiség nemiségét. A Színköltészetet Kelemen László azért nem tudja maradásra bírni, mert a transzcendens nőalak az 1790 előtti nagyon szerény drámairodalom miatt magányosnak érzi magát a földön. A Nemzetiség a találkozásuk első pillanatában arról biztosítja, hogy „te árva többé nem leszesz közöttünk”.<sup>29</sup> Arról már a nemzet és az irodalom viszonyát tárgyalva volt szó, hogy a színköltészet istenasszonya a nemzet részéről támogatásra, bátorításra szorul. Nyilván sokkal hitelesebb a történet, ha a védelmező fél egy férfi. A rendező ezt az alaphelyzetet még jobban kiemelte azzal, hogy a szerzői utasítással ellentétben nem fiatal délceg színészre osztotta a Nemzetiség szerepét, hanem az akkori életkorviszonyokat nézve egy meglett férfira. A Színköltészetet játszó Prielle Kornélia 1845-ben tizenkilenc, a Nemzetiséget játszó Egressy harminchét éves volt. A közöttük lévő korkülönbség még inkább hangsúlyozta a gyámolító férfi és a gyámolításra

28 MAROSI 2000, 14.

29 *A' Kisfaludy-Társaság' Évtapjai*, 1846, 371.

szoruló nő kettőjét. A nemzet védelmező férfiként való megszemélyesítése már nem tűnik egyszeri esetnek, más reformkori művekben is találunk rá példát. Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenc*hez című ódájában az a vágy fogalmazódik meg, hogy „És a nemzet mint egy férfi, álljon / Érc karokkal győzni a viszályon”.<sup>30</sup> Még közelebbi példa talán szintén Vörösmartytól az *Árpád ébredésének* az a jelene, amikor a nemzeti legitimációhoz szükséges kritériumokkal bíró Árpád (a hódító, a független Magyar Királyság területének kijelölője, a hét törzs mitologikus vezére és az első magyar királyi ház megalapítója) megmenti a Színésznőt az őt üldöző Rémalakoktól. Imre Zoltán szerint Árpád a női szubjektummal azonosítható színházat és színházi foglalkozást veszi védőszárnyai alá, és tetteivel a színház hasznosságára irányítja a figyelmet, illetve ráerősít az egykorú női- és férfireprezentációkra.<sup>31</sup>

Akkor is a nemi szerepek hierarchizált viszonyára lehetünk figyelmesek, amikor a két allegorikus figura Kisfaludy Károlyról beszélget. A költőt egyedül színműíróként láttatják. Ez betudható annak, hogy az ünnepség teljes műsora megfelelőképp hangsúlyozza életművének sokszínűségét, de az is igaz, hogy Kisfaludy a szélesebb nyilvánosság előtt elsősorban drámaíróként volt ismert. A prológusban összesen tizenkilenc szerzői név említődik. Kisfaludy egyrészt azzal szerez nevet magának, hogy egyszerre volt „Thalía” / Kegyenche s Melpomene’ fölkenettje”,<sup>32</sup> másrészt azzal, hogy színpadra szánt művei 1830 után is népszerűek. A színházjárók számára neve annyira eleven, hogy a Nemzetiség nem is tud a haláláról.

---

30 VÖRÖSMARTY 1962, 12.

31 IMRE 2013, 32–35.

32 *A' Kisfaludy-Társaság' Évtapjai*, 1846, 378.

## NEMZETISÉG

Mit beszélsz  
*Voltról?* tehát nem az már?...

## SZINKÖLTÉSZET

Nem csodálom  
'S megfoghatom, hogy nem tudod *halálát*,  
Kit minden ajkon, mindennap nevezni  
Hallasz körötted. [...]   
De nékem ő megholt!

## NEMZETISÉG

Sőt szintugy élnek  
Színcsarnokodban mesterművei.

## SZINKÖLTÉSZET

A' *művek* élnek, ... nemtő! ámde ő,  
'S az alkotó kéz, mely őket teremté,  
Többet nekem nem fog teremteni!  
*S ez veszteségem!...*<sup>33</sup>

Szinköltészet a költő halála miatt vigasztalhatatlannak tűnik, a lemondás hangján szól. Az elszánt férfi, Nemzetiség azonban újra „megmentésére” siet, és sikeresen meggyőzi arról, hogy a testi elmúlás nem jelenti a megsemmisülését, a fennmaradt művei révén örökké közöttük fog élni.

Rákos mezeje, ahol a drámairodalom sorsa megpecsételődik, olyan egyetemes érvényű történelmi hely, amelyről még a természetfeletti világból érkező Szinköltészet is tud:

Ez hát a' szent sík, Rákos' mezeje,  
Melly a' magyarnak annyi tetteit,  
'S tettek' dicső emlékit őrizi?<sup>34</sup>

---

33 Uo., 379. (Kiemelések az eredetiben.)

34 Uo., 366.

Vagyis Garay részéről a helyszínválasztás nemcsak a nemzet és az irodalom szoros összetartozását hivatott szimbolizálni, hanem azt is, hogy a drámairodalom történetében Kisfaludy Károly felbukkanása éppen olyan jelentőségteljes dolognak számít, mint azok a magyar történelmi események, amelyek Rákos mezejéhez kötődnek.

Ugyanakkor a színhely a prológuś címében szereplő apoteózishoz kapcsolható antik hagyomány<sup>35</sup> alapján is értelmezhető. Az ókori görög világban úgy gondolták, a kiváló érdemeket szerző földi halandók az Olümposzra jutnak. Kisfaludy a nagy múltra visszatekintő síkon kerül a halhatatlan történelmi alakok pantheonjába, üdvözülésének mindkét mozzanata (felvésik a nevét az oltárra és a Szinköltészet megidézi alakját) Rákos mezején zajlik, vagyis ebben az értelemben a sík az istenek örök lakhelyének tartott görög hegy magyarországi megfelelője. Ezzel a gesztussal azonban nem ér véget felmagasztosítása, alakjának jelentőségét még jobban megemeli megjelenésének kerete: a görögtűz.

A görögtűzet mint effektust Magyarországon az 1820-as években kezdték rendszeresen alkalmazni a néma ábrázolatok előadása során. Kovács Ákos már olyan példákat is hoz, amelyekből úgy tűnik, később, az 1830-as években a hazafias történelmi tárgyú darabok előadásakor is kifejezetten szerették a pirotechnikai látványosságok beiktatását.<sup>36</sup> Egy 19. század végéről származó, a különféle tűzművészeti eljárások elkészítését tárgyaló könyv a következőképpen definiálja a görögtűz fogalmát: „[a] görögtűz vagy fénynek egy lángtűzet eredményező hoszasan égő keveréket nevezünk, mely vegyi alkatrészeihez mérten különféle színben és fényesen világít. Elkészítési módja igen egyszerű, a vegyi keveréket egy tálba, vagy vaslapátra öntjük kúpalakban és meggyújtjuk”.<sup>37</sup> A görögtűz nyolc féle színű lehet: fehér, kékes fehér, tiszta fehér, de nem nagyon világító, sárga, zöld, fényes világoszöld, ami pompás hatású és erős fényű, ennél valamivel gyengébben világító sötétebb zöld és vörös.<sup>38</sup>

A rendezőpéldány nincs segítségünkre a tekintetben, hogy pontosan milyen szcenikai megoldást alkalmaztak Kisfaludy Károly színrelépésekor, hogyan oldották meg a görögtűz fényében való megjelenését. A jelenet rekonstruálásához némi támpontot Garay szerzői utasításai és a Nemzeti Színház

35 Erről más kontextusban lásd: E. CSORBA 2000, 35–47.

36 KOVÁCS 2001, 36–38.

37 STUVER és mások 1893, 48.

38 *Uo.*, 48–50.

fennmaradt jelmezkönyve ad. A szerző a Rákos mezején emelkedő, a drámaírók nevét soroló oltárt egy olyan díszletelemnek képzelte, amelynek a te-tejére ráállhatnak a szereplők. Ezen áll a Szinköltészet, amikor a negyedik jelenetben újra az emlékművet mutatják, majd itt jelenik meg Kisfaludy. A szerzői szöveg szereplőlistája alapján Kisfaludy Károly „néma személy”,<sup>39</sup> és úgy tűnik, megidézését követően a darab végéig mozdulatlan marad. Az őt játszó Lendvay Márton így lépett színre: „tisztá fehér lepedő és tiszta fehér ing fehér trico és mesztelen lábbal vólt fehér paróka vatából készítve fehér tekercs öv”.<sup>40</sup> Ez az öltözet valószínűleg tökéletesen belesimult a felszökő fényárba és a keletkező füstbe, az összhatas tényleg olyan lehetett, mintha a költő a görögtűzben önnön klasszikus szobraként jelent volna meg.

Garay a hatásos fénytechnika alkalmazását egyfelől az ünnepi jelleg fokozásának érdekében írhatta elő, másfelől, eredeti rendeltetését nézve, a kultuszteremtés eszközének tekinthette. A görögtűz vagy más néven tűzár, folyékony tűz, az antik történetírók által elpusztíthatatlan harci fegyverként (a víz nem oltja el) vált ismertté. Garay és kortársai nyilvánvalóan nem csak hatásvadász színházi effektusként ismerték, Petőfi Sándor is a lelkesedéssel párhuzamba állítva úgy emlegeti 1848-ban, mint amit a víz nem olthat el.<sup>41</sup> Ebben a kontextusban fontos azonban az is, hogy Kisfaludy Károly csak azután jelenik meg a görögtűzben, miután a Szinköltészet és a Nemzetiség elkezd a róla való párbeszédet, és a Nemzetiség megtudja, hogy már elhunyt. Amikor Szinköltészet belátja, hogy a költő nemcsak alkotó emberként lehet „színcsarnoka fényoszlopának” dicső tagja, hanem a felnövő írónemzedék példaképeként is, akkor a monológja végén int, és Kisfaludy Károly a görögtűz fényében megjelenik. Az elpusztíthatatlan tűzárban kirajzolódó alaknak szintén elpusztíthatatlannak, halhatatlannak kell lennie ahhoz, hogy ilyen körülmények között mutatkozhasson. Megjelentetésével a természetfeletti erő áldását adja a Kisfaludy-rajongók azon tetteire, hogy nevét rávésték a drámairodalom dicső nagyjainak emléket állító oltárra, és az evilági dicsőítéssel túl a transzcendens szférába utalja Kisfaludyt, az apoteózissal megkérdőjelezhetetlenné téve szellemi örökségét.

---

39 A' *Kisfaludy-Társaság' Évtapjai*, 1846, 364.

40 OSZK Színháztörténeti Tá, *A Nemzeti Színház kötetes iratai* 787, 243.

41 PETŐFI 1974, 330.

De a jelenethez Kisfaludy Károly kánonbeli pozíciójának és színiköltésze maradandóságának szimbolizálásán túl még egy további értelmezés is rendelkezhető. A prológos ugyanis nem ér véget alakjának megidézésével, a Színiköltészet és a Nemzetiség az ifjakat is hasonló ambíciókra buzdítja:

NEMZETISÉG

Ifju nemzedék!

Az előküzdők dicső nyomot hagyának,

A' halhatatlanság' kapúja nyitva!

Előre!

SZINKÖLTÉSSET (*babérkoszorút emel*)

A' művészet zöld borostyánt.

NEMZETISÉG

A' nemzetiség örök emléket ígér!<sup>42</sup>

Sajátos feszültség mutatkozik abban, ahogyan Garay témakezelése és az 1845. február 6-ra kitűzött ünnepség tárgya viszonyul egymáshoz. A *Kisfaludy Társaság Évtapjaiban* a prológos címe alatt a következő olvasható: „Előjáték Kisfaludy Károly' születése LVII-ik évnapjának megünnelésére a' Nemzeti Színházban Pesten”.<sup>43</sup> A prológos viszont az ünnepelt helyett inkább a drámai irodalom feljövőben lévő útjáról, és arról az irodalmi hagyománytudatról szól, amely a színjátszás támogatásával szeretné megszilárdítani a dráma helyét a magyar irodalom műfajstruktúrájában. Az oltár neveiben az irodalom önaffirmációja, önkultusza kap főszerepet. A negyedik jelenetben a szerzői utasítás szerint „[m]időn a' nevek teljesek, végre az oltár' közepéből a' Színiköltészet tűnik elő, 's karjait áldólag terjeszti ki. A' fuvola elnémul 's pár percz mulva az oltár 's rajta az istennő a' pompásan emelkedő hajnal' bíborától világíttatik meg”.<sup>44</sup> Mindez Kisfaludy Ká-

42 *A' Kisfaludy-Társaság' Évtapjai*, 1846, 381.

43 *Uo.*, 364.

44 *Uo.*, 373.



roly „megérkezése” előtt történik, azután, hogy Kelemen László rámutatott a színjátszás és az irodalom várható hathatós együttműködésére, a Nemzetiség és a Színköltészet pedig a fellendülőben lévő drámai irodalomról beszéltgetett. Az állóképszerű jelenettel és a pazar látványossággal előidézett ünnepélyes szertartásosság elsősorban az irodalom önünneplésére szolgált. Kisfaludy Károly maga a szereplők által elmondott törekvéseknek az emblematikus alakja, a betetőzője. A darab nagyjelenete, csúcspontja az, amikor ő megjelenik a görögtűz fényében. De színrelépése egy másik szereplő akaratától függ, néma, szoborszerű alak, így mégsem tekinthetjük a darab egyedüli főhősének. Eleven figurává a három aktív szereplő párbeszédeinek köszönhetően sem válik, a dialógusok összterjedelmét nézve meglehetősen kevés a rávonatkozó szövegrész. Ráadásul az egyetlen, szöveget mondó evilági ember, Kelemen László nem a kortársa, színészi pályafutása korábbra esik, mint Kisfaludy első színműveinek bemutatója. Vagyis szerepeltetésére nem azért kerül sor, mert bármiféle személyes emléke lenne Kisfaludy Károly valamelyik színdarabjának előadásáról.

Más prologusokban a téma kidolgozása hívebben tükrözi az ünnepi alkalmat. Amikor Vahot Imre *Az első magyar színészek Budánban*, Jókai Mór *a Földön járó csillagokban* és Váradi Antal *Az úttörőkben* a Kelemen László-féle társulat megalakulásának állít emléket, mindhárom műnek a főhőse a társulatalapítóként számon tartott Kelemen László. Nem tudom, hogy Garay kapott-e utasításokat az ünnepi darab részleteit illetően, de azzal pontosan tisztában volt, hogy 1845. február 6-án a színházi ünnepély lesz a társasági év záróeseménye. Az elkészült prologusban a néző nem elsősorban és nem kizárólagosan Kisfaludy Károly ünneplését kapja, hanem pontosan azt, amit a mű címe ígér: a magyar színiköltészet apoteózisát. 1860-ban, amikor Vahot Imre Kelemen Lászlóról írt alkalmi színművet, a színész halálának negyvenhetedik évfordulója volt; 1890-ben, amikor Jókai és Váradi, már a hatvanhetedik. Vagyis az emlékéllítés, a színpadi megszemélyesítés évtizedekkel Kelemen halála után történt, olyankor, amikor a szűk szakmai, baráti és családi köréből már alig élt valaki. A színész emlékének esetleges megsértése már nem volt reális veszély. 1845-ben Kisfaludy Károly kapcsán egészen más volt a helyzet. A legszűkebb szakmai és baráti köre még élt, aktívan tevékenykedett az irodalmi életben. A halála óta eltelt tizenöt évet tehát még nemigen lehetett valamiféle védelmi idő lejártának tekinteni, a számtalan személyes kötődés miatt a prologusíró az előadás után könnyen sérthetett

volna érzékenységeket. Garay láthatóan kellő óvatossággal járt el, amikor Kisfaludy Károlyt nem-evilági emberként és némaszereplőként állította színpadra. A rendező szintén nem törekedett arra, hogy megjelenítésével esetleges másodjelentéseket hívjon elő. Lendvay Márton szótlanul állva és tiszta fehérbe öltöztetve a költő dicsőülésének pillanatát örökítette meg, fehér haja és fehér tógyszerű öltözete a földi dolgoktól való eltávolodását fejezte ki.

Noha *A' magyar szinköltészet' apotheosisáról* az egykorú sajtó nagyon szerényen emlékezett meg, a szikár és tömör leírások mind a műre, mind a műfajra nézve érdekesek. A *Honderü* február 4-én arra hívta fel a figyelmet, hogy „télutó' 6-dika nemzeti érdekü irodalmi ünnep leend a magyar fővárosra nézve – s illik is, hogy az legyen”.<sup>45</sup> Majd február 11-én így értékelt: a darab „igen csinosan lön rendezve”, és a „színház egészen tele volt”.<sup>46</sup> Az Életképek szerint „[a'] korszerű és czélzatteljes műnek, melyet a' közönség figyelmes részvétellel kísért, jelességéről a' szerző ismert tolla kezekedik”.<sup>47</sup> Mindebből a műfajra vonatkozóan a következők állapíthatók meg: az egykorú közönség és a kritika olyan multimediális műfajként tekint a kifejezetten az ünnepi alkalomra készült drámai prológosra, mint amely egyszerű és egyedivé teszi az adott színházi estét. E darabok esetében elsősorban az számít, hogy mennyire látványosak (a kritikusok nem írnak a mű esztétikai minőségéről, a színészek játékáról, csak a rendezést értékelik), bemutatásuk által rendkívül vonzóvá lehet tenni a színházi ünnepségeket; fontos, hogy az alkalmi mű egy ismert szerző keze alól kerüljön ki. Magát az ünnepséget a nemzetépítés szolgálatában álló kulturális jótéteménynek tekintették.

Az elemzett darabra nézve a *Honderü* kritikusának a rendezést dicsérő szavai sokatmondóak. Garay János 1845. február 2-án öccsének írt leveléből ugyanis tudjuk, hogy a mű csak február elsejének estéjére készült el.<sup>48</sup> Színházi használatra készült másolatának címlapjára Fánecsy Lajos ráírta, hogy királyi vizsgálatra február 2-án küldték, és bemutatását a Helytartótanács titoknoká február 3-án engedélyezte. Ha a rendező nem is várt az engedély megérkezéséig, az első olvasópróbára leghamarabb akkor is csak február 2-án délután vagy este kerülhetett sor. A Nemzeti Színház érvényben lévő törvénykönyve szerint „[a] szerepek kiosztása után

45 Honderü, 1845/10 (Télutó 4.), 99.

46 Honderü, 1845/12 (Télutó 11.), 120.

47 Életképek, 1845/6 (febr. 8.), 190–191.

48 GARAY 2012, 122.

annyi idő fog engedtetni az olvasó próbáig, hogy szerepét néhányszor át-olvashassa a tag: ki akadozva a többiek türelmét fárasztja, fizet 1 ftot”.<sup>49</sup> A darab rövid terjedelméből kifolyólag a törvénykönyv szerint a színész köteles volt mindenféle előzetes egyeztetés nélkül a szerepet elvállalni: „[m]inden hónapban két nagy új fő szerepet köteles a színész elvállalni, kisebbeket, de két ívet meg nem haladókat, ezeken felül minden színre hozandó új darabban. [...] Kis szerepeket, fél ívet meg nem haladókat s nem kötött beszédűeket, szükség esetében még a játék napján is köteles elvállalni a tag”.<sup>50</sup> Egy különösen látványosnak szánt mű sikere természetesen nem múlhatott egyedül a színészek munkarendjének szigorú szabályozásán. Elvileg összesen szűk öt nap volt arra, hogy Thern Károly aláfestő zenét írjon a darabbeli dalokhoz, elkészüljön a nevekkel díszített oltár, a színészek megtanulják a szerepüket, összeállítsák a szereplők jelmezét, próbákat és főpróbát tartsanak.

A Nemzeti Színház történetének első három ünnepi előadása időben nagyon közel volt egymáshoz, nyolc év alatt a művészi személyzet alig cserélődött. Fáncsy Lajos Gúny megformálójaként jelen volt 1837-ben az *Árpád ébredésének*, 1842-ben Színbírálatot játszva Szigliget Ede *Előjáték* című prologusának próbáin és előadásán. Az *Árpád ébredésében* felhangzó „Üldözzük őt, gyötörjük őt” kezdetű kardalhoz Thern Károly írt kísérőzenét. Vagyis mindkettőjüknek lehetett valamiféle elképzelése arról, hogy Garaytól körülbelül milyen terjedelmű és hangvételű műre számíthatnak. Ha Garay a mű írásának kezdetekor elmondta nekik, hogy hány szereplőre tervezi a prologust, kiket akar szerepeltetni a tömegjelenetekben, melyik évben és hol játszódik a cselekmény, a kezdő képben milyen díszletelemekre gondolt, az ünnepség tárgyából kiindulva körülbelül tudhatták, hogy milyen vizuális és akusztikus elemekre lesz szükség. A zeneszerzőnek nem kellett ismernie a dalok pontos szövegét ahhoz, hogy tudja, a színházi kultúra és a drámairodalom felmagasztosításához milyen alaphangulatú dallam illik. Az 1845-ben színházi illuminációként már legalább húsz éve használt görögtűz mindig a felvonások vagy a darabok végén kapott helyet, vagyis beiktatását szintén előre egyeztethették. Ráadásul Fáncsy Lajos hatásos tablórendezőként volt ismert,<sup>51</sup> a görögtűz alkalmazása nála bevett szokás lehetett.

49 *A Nemzeti Színház* bővített törvény-könyve 1842-től, Pesten, Beimel József, 1842, 13.

50 *Uo.*, 12.

51 *Magyar színművészeti lexikon*, 325.

*A' magyar szinköltészet' apotheosisa* egyestés darab maradt, 1845. február 6-a után nem játszották többet. Sajátos színfoltja volt a Kisfaludy-kultusz-nak, de a költőt felmagasztaló színházi örömnép nem vált a kulturális életbe beágyazódó hagyománnyá.

### **Károly Kisfaludy in the Greek Fire**

The study offers a genre history and theatre history based interpretation about the dramatic prologue *A' magyar szinköltészet' apotheosisa* (The Apotheosis of Hungarian Theatrical Writing) by János Garay. Relying on coeval manuscript and printed sources, the paper deals with the history of its writing, staging and reception and also with its relationship to other pieces of the same genre. The dramatic prologue is a topical play commemorating the poet and playwright Károly Kisfaludy. The plot starts on the Rákos field in 1790 and ends in 1845 at the same place. László Kelemen who is regarded the first Hungarian actor is one of the characters, and two allegorical figures, Theatrical Writing and Nationality play major part in the action, too. Their dialogues are about nation-focused literature and about the intentions and efforts to introduce and establish drama in the genre system of Hungarian literature by supporting theatrical endeavours. Károly Kisfaludy is presented as the symbol of these endeavours, he appears at the culmination point as a statue-like mute performer lighted by Greek fire.

KAPUSI ANGÉLA

**„NEM ELÉG TÖBBÉ, VALAMIT CSAK ÉREZNÜNK  
A' MŰVÉSZETBEN, HANEM EGYSZERSMIND  
TUDNUNK IS KELL”**

**Henszlmann Imre drámaelmélete és -kritikája**

**Henszlmann Imre és a Regélő Pesti Divatlap**

Henszlmann Imre drámakritikai tevékenységének aktív időszaka az 1842–1844-ig terjedő időszakra tehető, amelynek legfőbb fóruma az 1842. január 1-től Garay János szerkesztésében induló Regélő Pesti Divatlap volt.<sup>1</sup> Ez a periódus a Regélő életében is meghatározó, ugyanis az orgánus szerkesztői feladatát 1842-ben vette át Garay és Erdélyi János a lap – korábbi nevén Regélő-Honművész – előző szerkesztőjétől, Mátray Gábortól. Garay és Erdélyi együtt alakították ki a divatlap új arculatát, és működésének célját az egész magyar irodalmat felölelő és az egész magyar közönséghez szóló orgánusban jelölték meg, amelyben mindenki megszólalhat, aki egyetért a nemzetiség, a haladás és a polgárosodás eszméjével.<sup>2</sup> A divatlapot két részre osztották: a szépirodalmi műveket közlő *Regélőre* és a művészet, a társas élet eseményeivel foglalkozó elméleti fejtegetéseknek helyet adó *Tárcza* rovatra. Utóbbi cikkeiből jól rekonstruálható a közönség és a művészetek viszonya, elsősorban a korabeli új színházi és irodalmi élet. Henszlmann kritikai tevékenysége a Regélő Tárczájának *Színészet* című rovatában bontakozott ki, amelynek Erdélyi, Garay és Vahot Imre mellett a főmunkatársa volt.

A rovat íróinak célja a kor kulturális élete igen fontos intézményének, a színháznak és a színműveknek az ismertetése, drámaelemzések, dráma-bírálatok, dramaturgiai cikkek és színészportrék írása volt. A *Színészet* újdonsága abban állt, hogy szakított az Athenaeum – a korszak másik kiemelkedő, konkurens lapjának – gyakorlatával, és az előadáson túl magával

---

1 A Regélő Pesti Divatlap történetéről, szerkesztőiről, munkatársairól és működéséről részletesen ld: T. ERDÉLYI 1970.

2 T. ERDÉLYI 1970, 57.

a darabbal is foglalkozott, azzal a céllal, hogy rombolja a francia darabok hitelét.<sup>3</sup> Bajza József és az általa szerkesztett Athenaeum a francia drámákat preferálta a színházak repertoárjában,<sup>4</sup> míg a Regélő és munkatársai mindezzel szembeszállva Shakespeare és Goethe darabjait kívánták népszerűsíteni. A Regélő rovata korszerűbb és teljesebb színikritikát adott, mint az Athenaeum, mert a darab elemzése, a mondanivaló feltárása mellett az előadásról, a színészek játékáról is írtak a kritikusok.<sup>5</sup> Henszlmannék szívükön viselték a magyar színház, a magyar dráma ügyét, így nem vonták ki magukat a színház körüli vitákból. Ebben az időben három meghatározó polémia bontakozott ki. Az opera–dráma vita, amelyben a Regélő a dráma mellett tette le a voksát: azzal érvelt, hogy az opera sokkal költségesebb, és a nemzeti művészet kifejlődését sem segíti, szemben a drámával. Ekkoriban ennek a polémiaának már csak utórezgései voltak tapasztalhatók. A másik, ennél hangosabb vita 1842-ben robbant ki Bajza és Egressy Gábor között, amelyben Henszlmannék Egressyt pártolták, nemcsak azért, mert az Athenaeum támadta Egressyt, hanem mert törekvésük is egybeesett: a színész sokat tett a Shakespeare-drámák hazai népszerűsítéséért.<sup>6</sup> Végül, a kor legkiemelkedőbb dramaturgiai vitája a francia drámák ellen vagy mellett folytatott harc volt, amelyet Henszlmann a Regélő, Bajza József az Athenaeum hasábjain vívott.<sup>7</sup>

Dolgozatom célja Henszlmann drámakritikai elméleti koncepciójának összefoglalása, majd az alapelvek gyakorlatban való alkalmazásának vizsgálata. Arra keresem a választ, milyen szakmai szempontjai vannak Henszlmann-nak drámakritikáiban, amelyek alapján értékel, és egyeznek-e az elméleti alapelvek a gyakorlatban alkalmazottakkal.

3 BAJZA 1842, 265.

4 „a francia művek általában előadásra alkalmasbak, mint bárminemű művek.” SZALAI 1981, 279.

5 Ld. a Tárca Színészet rovatának cikkeit és Henszlmann kritikáit.

6 T. ERDÉLYI 1970, 147–148.

7 A vita állomásairól és téziseiről részletesebben ld.: KOROMPAY 1986; KOROMPAY 1998, 112–142.; SZÉLES 1976; SZÉLES 1992, 46–63.; T. ERDÉLYI 1970, 148–149.

## Henszlmann drámaelmélete, valamint a közönség és a honi színikritika kritikája

Henszlmann Imre drámaelmélete és a Regélő Pesti Divatlap programja összhangban volt egymással. Az 1841-ben megjelent *Párhuzamban*<sup>8</sup> kifejtett esztétikai nézeteinek alapját, a *jellemzetes, eleven és czélirányos* kritériumát<sup>9</sup> a Regélőben népszerűsítette azzal a céllal, hogy segítse a magyar írók, művészek és főképp a közönség esztétikai ismereteinek a gyarapítását, formálja azt, és fejlessze a szerinte nem létező irodalmi ízlésüket.<sup>10</sup>

Henszlmann drámaelméleti elveit folyamatosan alakította ki, koncepciójának formálódását és kikristályosodását nyomon követhetjük a Regélő hasábjain. 1842 és 1843 között négy kisebb cikket közölt, majd 1846-ban jelent meg egész irodalom- és drámaelméleti koncepciójának nagy szintézise, *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára*<sup>11</sup> címmel a Kisfaludy Társaság Évtapjaiban. Az elméleti szövegek alaptézise és fő elve ugyanaz, azonban jól látható rajtuk a kifejtés módjának alakulása, és a mondanivaló, az érvrendszer bővülése. Henszlmann fő tétele, hogy a drámák alapja a jellem, és egyedül ebből fejlődik ki a cselekmény és a mese.<sup>12</sup> „A művészet' minden nemének legfensőbb föladata – írja Henszlmann – az embert, mint az isten' világának legtökéletesebb ismert lényét, annak erejét, cselekvőségét, és jellemét ábrázolni”.<sup>13</sup> Ez a nézet élesen szemben áll Bajza és az Athenaeum szemléletével, amely szerint „a francia drámákban fő figyelem a cselekvényre van, aztán a mesére és szerkezetre és utoljára a jellemre; [...] Én e rendet tökéletesnek tartom, mert a drámában nem a jellemzés a fő dolog.”<sup>14</sup> Henszlmann minden egyes írásában a francia darabok ellen érvel, mert azok a cselekményt a jellemrajz elé helyezik, márpedig véleménye szerint jó szerkezet csak jó jellemrajzból fejlődhet ki.

8 HENSZLMANN 1841.

9 A fogalomrendszer részletes értelmezését ld: KAPUSI 2014a; Henszlmann *jellemzetes*-fogalmáról részletesen ld: KAPUSI 2014b.

10 „korunkban az ugy nevezett mivel közönség művészeti itélettel nem bir” HENSZLMANN 1841, 41.

11 HENSZLMANN 1846.

12 HENSZLMANN 1843a, 76.

13 HENSZLMANN 1843a, 79.

14 BAJZA 1842, 279.

Drámaelméleti koncepciójának első megnyilatkozása a *Drámai jellemek*<sup>15</sup> című írása, amelynek tartalma az emberi jellemek és az egyediség definiálása után, a tulajdonképpeni téma, a drámai jellemek alapos kidolgozásának szükségessége melletti érvelés. Henszlmann már ebben a szövegben is rögzíti a költő feladatát: „[a] lelki tulajdonok’ ezen egymás általi módosításának előadása a’ drámai költőnek legelső föladata”,<sup>16</sup> amely gondolat a továbbiakban is visszatér *A dráma alapelveiben*, láthatóan összetettebb megfogalmazásban. Henszlmann a drámai hősök érzelmeinek kidolgozásában Shakespeare profizmusát emeli ki, akinek bár minden színművében vannak melankolikus jelenetek, azonban senki sem tud úgy megszólalni, mint „szól Hamlet híres magánybeszédében, melly így kezdődik »Lenni, vagy nem lenni.«”.<sup>17</sup> Henszlmann a *Drámai jellemekben* utal drámaelméleti gondolkodásának folytatására, és következő két tanulmányára, amelyeket szintén a Regélőben jelentetett meg 1842 áprilisában és májusában, és amelyeknek fő témája a francia darabok értékelése, kritikája és összevetése korának honi dramaturgiai problémáival.

A *Miért tetszik a’ franczia dráma?*<sup>18</sup> című írásában a francia drámákról értekezik, és magyarázza azoknak a magyar színházra tett hatását, majd a következő cikkében, *Az újabb franczia szinköltészet és annak káros befolyása a’ miénkre*<sup>19</sup> ugyanezt a témát sokkal részletesebben fejti ki. Henszlmann szerint a francia drámák felszínesek, a költők „személyeiket többnyire csak üres pathossal” beszélgetik, „a’ néző’ értelmiségét és elmélkedését sem ragadhatják ki kényelmes hálóköntöséből. Nálók a’ cselekvény nem szükségkép a’ jellemekből fejlődik ki, hanem eseményes történetekből”.<sup>20</sup> Mindezt az értékítéletet a francia társadalom vizsgálatával támasztja alá. „[A] francziák társas életükben, per eminentiam felületesek”,<sup>21</sup> életüket betanult szabályok és az etikett, a divat szerint élik. Ennek eredményeképpen hiányzik belőlük az egyediség, amely hatással van drámairodalmukra is. Így tehát a francia költő „[i]lly jellemtelen életből veszi alakjait, illy jellemtelen közönség elébe állítja azokat, maga mind nyelvére mind előadására nézve jellemtelenséghez szokott szinköltő”<sup>22</sup> lesz.

15 HENSZLMANN 1842a.

16 HENSZLMANN 1842a, 78.

17 HENSZLMANN 1842a, 78.

18 HENSZLMANN 1842c.

19 HENSZLMANN 1842f.

20 HENSZLMANN 1842c, 243.

21 HENSZLMANN 1842f, 274.

22 HENSZLMANN 1842f, 283.



A francia írók közül példaként említi Eugène Scribe korának aktuálisan híres, *Egy pohár víz*<sup>23</sup> című darabját, amelyben karaktereit „csípős elménczésből és udvaroknak cselszövényességéből szándékozá alkotni”, ami Henszlmann szerint még nem elegendő az egyedi jellemalkotáshoz, és hasonló hibát követ el *A selyemárus* című darabjában is.<sup>24</sup> Megemlíti továbbá Alexandre Dumas *Monaldeschiját*, amelyben a karakter túlságosan egyoldalú.<sup>25</sup> A francia szerzők közül elismerően nyilatkozik Victor Hugoról, aki törekszik „alakjait több oldalról jellemezni és előadni”, és elsőként látta meg, hogy a drámaírásban új eszközökre van szükség, azonban „a’ szinpadot vérpaddá tette”, s noha a francia közönség jelenleg nyitott darabjaira, hamar meg fogják unni.<sup>26</sup> A francia vígjátékok, főként Molière jellemeit elismerően méltatja Henszlmann, de „a’ minden oldalról szabályozott társasélet Franciaországban a’ víg és komikus jellemek’ kifejlődésére is kevesebb alkalmat nyújt”.<sup>27</sup>

Henszlmann sérelmezi, hogy kora honi dramaturgiájára és a színházi életre a franciák és a francia drámák vannak hatással, amelyért a társadalmat hibáztatja. A közönség magát a művészetet és a színházat is csupán a munka utáni esti szórakozásnak tekinti, és nincs meg benne a gondolkodásra való hajlam. Így tehát a francia darabok felszínessége azért tud a hazai színházakban teret nyerni, és a francia színiköltészet azért képes hatni a magyarra, mert azokon nem kell elmélkedni, és kielégítik a közönség politizálásra való hajlamát. Ezenkívül „a’ francia dráma’ hatását Magyarországon elősegítik [...] azon körülmény, mikép irodalmunk’ szegény voltában valódi nemzeti színészetet nem ölthetünk pánczélnak magunkra”.<sup>28</sup> A hazai közönség esztétikai képzetlensége és igénytelensége mellett tehát Henszlmann annak tulajdonítja a francia dráma meghatározó jelenlétét színházi életünkben, hogy irodalmunk sajátosan nemzeti jellege még nem eléggé erős ahhoz, hogy ettől a hatástól megóvjá magát. Ezért is tartja károsnak a francia hatást, mert késlelteti a „jellemzetes irodalmunk” kialakulását. Véleménye szerint egyrészt nem más nemzetek művészetét kellene másolnunk, hanem saját történelmi tapasztalatainkra támaszkodva kialakítanunk a saját nemzeti művésztünket. Azonban, ha mégis más nemzet irodalmából szeretnénk meríteni,

23 SCRIBE 1842.

24 HENSZLMANN 1842f, 283.

25 *Uo.*

26 HENSZLMANN 1842f, 283–284.

27 HENSZLMANN 1842f, 291.

28 HENSZLMANN 1842c, 243.

jobban tesszük, ha az angolokat vagy a németeket tekintjük mintának.<sup>29</sup> A francia darabok káros hatással vannak a hazai közönségre, a színészekre, a műkritikára, az írókra, műfordítókra, és egész művészetünkre – írja Henszlmann –, amelynek következtében „csak ritkán érezünk vágyat a’ művek’ lényegét kikutatni, és azokba mélyebben behatni”, valamint a „nyelvünk is veszteni kezdi saját szellemét”.<sup>30</sup> Színészeinknek olyan darabokat kell játszaniuk a színpadon, amelyek őket magukat is elmélkedésre sarkallják, ahogyan a műkritikusoknak is mélyebben el kell merülniük egy-egy darabban, mert a „jellemzetesnek elismerésére csak gyakorlat és tapasztalás által juthatni”.<sup>31</sup> Henszlmann konklúziója tehát az, hogy „a’ franczia irodalom meghonosítása nálunk csaknem a’ legkárosabb a’ legsajnosabb eredményeket szüli”,<sup>32</sup> és törekednünk kell arra, hogy elmélyültebb irányú darabokkal álljunk a színpadra, amely része annak, hogy nemzeti színházunkat és nemzeti drámairodalmunkat létrehozassuk.

Henszlmann drámaelméletének fő tézise, amely valamennyi elméleti írásában visszatérő gondolat: „a’ cselekvénynek a drámában a jellemekből kell kifejtetnie”.<sup>33</sup> Erre építi egész drámaelméleti koncepcióját, amelyet egyben az egész nemzeti művészet kialakítása alapjának tekint, és amiből levezeti a művészet és a műkritika feladatát is. A drámában azért szükséges a szereplők jellemének alapos és részletes kidolgozása, mert ebben a műfajban a költőnek a cselekményre nincs befolyása, szemben a szereplők jellemével, ugyanis a szereplők maguk a cselekvők. A drámában a cselekmény a szereplők tetteitől függ, a szereplők cselekedetét, pedig a jellemük határozza meg, ezáltal alakítja a jellem a cselekményt. Összegezve: ha a drámában a cselekmény a jellemekből alakul ki, akkor a „drámai cselekmény; az t. i. nem egyéb és nem lehet egyéb, mint az egyedi jellem erő kifejlődése, és cselekvőségének eredménye.”<sup>34</sup> Henszlmann számára azért fontos a drámában a részletes jellemrajz, és azért fontos a szereplők jellemének értékelése és vizsgálata, mert ez az eszköze legfőbb célkitűzésének: a közönség, kritikusok, színészek, költők és kora egész társadalmának a gondolkodásra, „öneszmélkedésre”

29 HENSZLMANN 1842f, 299.

30 HENSZLMANN 1842f, 292.

31 HENSZLMANN 1842f, 299.

32 HENSZLMANN 1842f, 280.

33 HENSZLMANN 1843a, 110.

34 HENSZLMANN 1843a, 112–113.

való ösztönzésének. Ahogyan ő megfogalmazza: „czélszerűbb föladat volna-e, tulajdon eszmélkedése által a’ közönséget is eszmélkedésre és fontolásra ébresztetni?”<sup>35</sup>

Ez jelenti Henszlmann Imre drámaelméletének alapját és célkitűzését: nemzetének „öneszmélkedésre” való biztatása, mert ez az alapja annak, hogy a gondolkodás által önálló nemzetté alakuljunk, és önálló nemzeti színházat, művészetet, kultúrát alakíthassunk ki.

### Az elmélet a gyakorlatban: Shakespeare-kritikák

Henszlmann-nak a Regélő Pesti Divatlapban három<sup>36</sup> színikritikája jelent meg: *Julius Caesar biralata*,<sup>37</sup> *Shakespeare’ Othellója, a’ nemzeti színház’ közönsége, és az Athenaeum’ színi kritikája*<sup>38</sup> és *Figyelmeztetés Shakespeare’ harmadik Richardjára*<sup>39</sup> címmel. A drámakritikák közös jellemzője, hogy Henszlmann értékeli magát a drámaszöveget, majd az előadást, különösen a színészi játékot, valamint a közönséget és a honi műkritikai gyakorlatot is.

„[A’] cselekvénynek drámában a’ jellemekből kell kifejtetnie.”<sup>40</sup> – írja Henszlmann, így a Shakespeare-drámák bírálataiban szisztematikusan a jellemek részteles elemzésére és kidolgozására fordítja a figyelmet, mégpedig a szereplők beszédmódjának a vizsgálatával. A *Julius Caesarról* írt bírálatában Brutus és Antonius karakterét úgy határozza meg, hogy a beszédmódjuk elemzéséből von le következtetéseket a jellemükre vonatkozóan. Eszerint például „Brutus, kit a’ költő velünk mint egyenes, nyíltszívű, megedzett szilárd jellemű személyt ismertet meg beszédében, semmi izgató ’s a’ szenvedélyeket lázító eszközzel nem él, [...] egyenesen és egyedül az észhez szól, [...] és e’ nemes lelkéből eredt tévedés Brutust legjobban jellemzi.”<sup>41</sup> Állítását

---

35 HENSZLMANN 1842c, 243.

36 Tímár Árpád (1990, 145.) az *Ars Hungarica* 1990-ben Henszlmann Imre halálának 100. évfordulója alkalmából megjelent különkiadásában összegezte a drámakritikus irodalmi tevékenységét, amelyben Henszlmann-nak tulajdonítja, a Regélőben található, H. írói név alatti kritikát (H., *A’ velencei kalmár*, Regélő Pesti Divatlap, 1842, 22.). Ezzel szemben Korompay H. János T. Erdélyi Ilonára hivatkozva ugyanezt a kritikát Erdélyi János nevéhez köti: KOROMPAY 1997, 88–89.

37 HENSZLMANN 1842b.

38 HENSZLMANN 1842c.

39 HENSZLMANN 1843b.

40 HENSZLMANN 1843a, 110.

41 HENSZLMANN 1842b, 146–147.

a darabból vett, Brutus szavait idéző részletekkel támasztja alá. Brutus karakterével ellentétes jellemként határozza meg Antonius figuráját, amelynek fő összetevője „az alkalomhozi simulás, és azon biztos tapintat, mely tulajdonosát minden meghatározott körülményben a’ legtanácsosabbat választani ’s tenni tanítja”.<sup>42</sup> Antonius jelleméről tett megállapítását annak a nép előtt tartott beszédének az elemzésével támasztja alá. Antonius szónoklatát bátortalanul kezdi, de néhol alkalmazza az „ironia’ csipős hangjá[t]”. Ilyen például Antonius kijelentése: „de Brutus derék becsületes férfiú”.<sup>43</sup> A beszédet tovább vizsgálva Henszlmann utal a karakter tudatosan alkalmazott beszédszüneteire, amellyel „hallgatóit ép azon kételkedésben látja, melybe őket helyezni törekedett, ’s így beszédét újra kezdve már bátrabban mint az előtt léphet föl”.<sup>44</sup> Mindezt illusztrálva idézi Antonius szavait: „ha dühre, lázadásra ingerelném a’ lelket bennetek, megbántanám Brutust”, ami Henszlmann szerint szintén Antoniusnak a beszéd adott szituációjához való ügyes alkalmazkodását példázza.

Ugyanezt a módszert alkalmazva, a szereplők beszédmódjának a részletes vizsgálatából felépülő jellemrajzokat mutatja meg a *III. Richard*-ról írt bírálatában is. Henszlmann sorra veszi az összes felvonást és azok cselekményeit, miközben folyamatosan *III. Richard* karakterére koncentrálna. Az angol király rendelkezik mindazon humorral, amely „a’ természettől testileg mostohán ellátott embereknel olly gyakran de kivált a’ puposokál található”,<sup>45</sup> ehhez járul még személyes bátorsága és a tettetés mestersége. *Richard* jellemének gonosz alkotórészei: az uralkodás utáni vágya – ami Henszlmann szerint szintén a púposágából és az ebből adódó hátrányos helyzetéből adódik –, „embertelen könnyörületlensége”, „elégületlensége”, amely tulajdonságok a jókkal szembeállítva (bátorság és humor) teszik érdekessé és izgalmassá a darabot, aminek középpontjában *Richard* jelleme áll.<sup>46</sup>

A dráma hőséneke humora Henszlmann szerint annál a jelenetnél mutatkozik meg leginkább, amikor a királynéről *Richard* a következőképpen szól: „kinek a’ királynéval van dolga, annak legtanácsosabb, hogy azt titkosan végezze el.”<sup>47</sup> A jelenetek további tanulmányozása, és az angol király tettei-

42 HENSZLMANN 1842b, 147.

43 HENSZLMANN 1842b, 148.

44 HENSZLMANN 1842b, 148.

45 HENSZLMANN 1843b, 647.

46 HENSZLMANN 1843b, 647–648.

47 HENSZLMANN 1843b, 648.

nek és megnyilvánulásainak elemzése után, Henszlmann megállapítja, hogy a király jelleme a darab során folyamatosan változik: ahogyan nő a király befolyása a dráma többi szereplőjére, úgy módosul a jelleme is. Henszlmann a király hatalma kiteljesedésének jellemtorzító hatását mutatja be lépésről, lépésre: „[í]gy humora most már többször szeszélyességgé változik, így személyes bátorsága önhittséggé, így jó szívű tettetése vallásbeli hypokrisissé változik”.<sup>48</sup> Richárd állhatatlan humorára példaként hozza azt a jelenetet, amikor a király Buckingham hercegétől, aki őt a trón megszerzésében leginkább segítette, a megígért jutalmat megtagadja. A király bátorságával kapcsolatos jellemváltozást azzal a tettel illusztrálja, amelyben attól az Erzsébettől kéri a lánya kezét magának nőül, akinek testvérét és két fiát is meggyilkoltatta. S végül, az utolsó szempont, „[h]ogy jó szívű tettetése későbbben vallásbeli hypokrisissé fajul, annak példájául leginkább azon jelenet szolgál, amelyben Richard még mint herceg a londoni polgárságot, [...] két püspök között állván, és imádkozván fogadja el, és neheztel a polgárookra, hogy ájtatosságát, mint mondja, félbeszakasztották.”<sup>49</sup>

Henszlmann műkritikai gyakorlatának a drámák és az azokban megjelenő karakterek részletes elemzésén túl, a másik aspektusa a színészi játéknak a jellemek kidolgozása közé ékelt értékelése, és az arra tett javaslatok rögzítése. A *Julius Caesar* bírálatában Brutus beszédét vizsgálva megemlíti, hogy véleménye szerint a karaktert alakító színésznek e beszédet „minden kitelő nyugalommal, s’ önérzete világos kitüntetésével, távol minden indulattól, minden szenvedélyességtől kell előadnia.”<sup>50</sup> Majd rögtön hozzáfűzi, hogy Lendvay Márton, aki Brutust alakította, nem éppen így szavalt, de elismeri, hogy más helyeken „jó tapintattal emelte ki azon méltóságot, mely Brutus’ jellemének fő ingrediense, valamint általában e szerepet szokatlan szép nyugalommal adta elő.”<sup>51</sup> Ugyanebben a bírálatban, Egressy Gábor Antonius-alakítását a hős beszédmódjának elemzése közben értékeli, és megjegyzi, hogy „Egressy szenvedélyes szavalatával, mellyel a végrendeletet dicséré, a’ hangot elhibázta.”<sup>52</sup>

Henszlmann drámakritikai szempontjainak további jellemzője, hogy írásaiban igen keményen bírálja a színházi közönséget és kora műkritikai gondolkodóit. A *III. Richard*-kritikában a közönség helytelen rosszallásairól ír,

48 HENSZLMANN 1843b, 685.

49 HENSZLMANN 1843b, 685.

50 HENSZLMANN 1842b, 147.

51 HENSZLMANN 1842b, 147–148.

52 HENSZLMANN 1842b, 148.

aminek következtében kora színészei „a’ valódi remek drámák’ előadásától elkedvetlenítettessenek, [...] a’ közönség’ ferde tapintatának nyilatkozása által”.<sup>53</sup> A közönség felkészültségét és a Shakespeare-darabok befogadásának kompetenciáját hiányolja az *Othellóról* írt recenzióban is, amiben leginkább a közönség és az Athenaeum kritikai gyakorlatát értékeli. A közönséggel kapcsolatban megjegyzi, hogy az Egressy főszereplésével előadott Shakespeare *Coriolanus*-át „a’ publicum, néhány benne előforduló kifejezést ’s politikára vonatkozó kitévelt megtapsolt, a többi jelest pedig, miben Coriolán tán épen olly gazdag, [...] hidegen és egykedvűleg hagyá maga előtt eltűnni.”<sup>54</sup> Ettől keményebb kritikával illeti Bajzát, az Athenaeumot, és az általuk respektált, „a’ közönség előtt üres, és redves, de megczukrozott felszínen mutatkozó” francia drámákat. Bajzáék kritikus tevékenységének hibája, hogy az *Othelló*-ban kiválóan megírt jellemfejlődésekkel nem foglalkoznak, azokat nem értékelik, csak a szerkezetet, és azt sem olyan szempontból, hogy a drámai hatásnak megfelel-e, hanem hogy a közönség szórakoztatását kielégíti-e.<sup>55</sup>

Henszlmann konklúziója a közönség és a honi kritikai gondolkodás hiányosságaiiban és azoknak mielőbbi orvoslásában összegezhető, ami nélkülözhetetlen alapja annak, hogy korának igényes nemzeti színháza legyen. Ahogy ő írja: „’s még sem lesz nemzeti színházunk mindaddig, míg a közönség öneszmélkedésre nem szokik, míg a’ kritika egyesült erővel azt ezen öneszméletre nem ösztönzi, [...] míg képesek nem leszünk a’ csupa külsőségektől elvonva, a’ tulajdonkép lényegesbe, a’ jellemek’ kifejlődésének pszichológiai kényszerűségébe behatni, vagy részben némi világosabb sejtést e’ részben magunkévá tenni.”<sup>56</sup>

53 HENSZLMANN 1843b, 645–646.

54 HENSZLMANN 1842e, 1067–1068.

55 HENSZLMANN 1842e, 1068.

56 HENSZLMANN 1842e, 1069.

## A „hellen” vs. „keresztyén” dráma: út *A’ hellen tragoedia* felé

Henszlmann 1846-ban jelentette meg *A’ hellen tragoedia tekintettel a’ keresztyén drámára* című értekezését a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban.<sup>57</sup> Dolgozata látszólagos témája és célja a hellén dráma bemutatása, azonban a komparatív módszernek köszönhetően, mely az antik és a keresztyén dráma összehasonlításában valósul meg, a tanulmány konklúziója a keresztyén dráma teljesítményének elismerésében, illetve az antik görög fölé helyezésében összegezhető. Ennek a mintegy háromszáz oldalas elméleti munkának az előzménye – többek között<sup>58</sup> – a III. Richardról írt drámakritikája is. Henszlmann célja a hellén dráma részletes bemutatása, éspedig úgy, hogy közben rendre összeveti azt a keresztyén drámával, azon belül is a görög tragédiaköltőket, a legnagyobbnak tartott Szophoklész, a keresztyén tragikusokkal, mindenekelőtt a legnagyobbnak tekintett Shakespeare költészetével. Mindezt azért teszi, hogy a hellén dramaturgia árnyoldalait is megmutassa, és átformálja azt a szemléletet, amely szerint mindennek a görög klasszikus művészet az alapja és a betetőzése egyszerre. *A’ hellen tragoediában* hivatkozik a már korábban írt elméleti cikkeire, így a III. Richardról írt műkritikájára is: „itt egyedül azon szavaimat ismételvén, mellyekkel a’ Harmadik Richard’ ismertetésének címzett értekezésemben ugyan e’ lap’ 1843. évi 21-ik, 22-ik, és 23-ik számaiban éltem.”<sup>59</sup> A kritikának az utolsó részében, amely a Regélő 1843. évi 23-ik számában jelent meg, éppúgy a komparatív módszert alkalmazza, azaz a hellén és keresztyén dráma összehasonlítását végzi el, ahogyan teszi azt néhány évvel később *A’ hellen tragoediában*, immár sokkal bővebben és összetettebben: egy egész értekezésen keresztül, számos szempontot végigvezetve.

A III. Richardról írt kritika utolsó részében a hellén és keresztyén dráma közötti különbséget a *fatum*, az istenségek, szellemek, és a lelkiismeret megjelenésének vizsgálatával és összevetésével határozza meg. Henszlmann logikusan sorra veszi az általa meghatározott szempontokat, és nyomon

57 HENSZLMANN 1846, 125–428.

58 *A’ hellen tragoediában* érezhető az 1841-es *Párhuzam* hatása, a *jellemzetes–eleven–célirányos* kritériuma, a Regélőben megjelent elméleti cikkei: *Drámai jellemek*, *A hellenek rajzoló művészei* Nagy Sándor koráig arcképet nem készítettek, valamint Henszlmann hivatkozik saját magára, a Regélőben megjelent drámakritikáira. HENSZLMANN 1846, 201.

59 HENSZLMANN 1846, 200–201.

követi azoknak megjelenési formáját párhuzamosan vezetve hol a hellén, hol pedig a keresztény drámában. Eszerint tehát, a hellén és keresztény fatum közötti különbség abban áll, hogy a hellének fatuma a dráma hősein kívül és felett áll, míg a keresztényi fatum a dráma hősein belül, azoknak lelkében fejlődik ki, és tetteiket a megoldás felé irányítja. „A’ hellen drámai személy kényszerítve inkább, a’ keresztényi akarva inkább tevékeny”<sup>60</sup> – írja Henszlmann, azaz a hellén drámák szereplői a fatumtól meghatározottan cselekszenek, szemben a keresztényi drámák hőseivel, akik saját döntésükből és akaratukból cselekszenek. A hellén drámákban a szereplők a fatum eszközei, míg a keresztény drámákban a saját lelkükben kialakult szenvedélyeik által, a fatummal szembemenve, szabad akaratukból cselekszenek. Így tetteik következményét és ezzel együtt a felelősségét is önmaguk viselik, nem úgy, mint a hellének, kiknek tette felett a fatum áll.<sup>61</sup>

A következő szempont az istenek és szellemek mint túlvilági hatalmak, amelyek a hellén drámákban „bevégzők és peremptoriusok”, míg a keresztényiekben „a’ szabad akaratot össze nem tiporván inkább indokozók és tettek-re és cselekvőségre buzdítók.”<sup>62</sup> Különbség továbbá a szellemek megjelenése között, hogy a hellének azokat soha úgy nem félték, mint a keresztényiek. A hellén isteneket emberi alakban képzeltek el, míg a keresztény gondolkodásmód túlvilági hatalommal és rettegést keltő képességgel ruházta fel az isteneket és a halottakat.<sup>63</sup>

Az utolsó szempont, amit Henszlmann megvizsgál, a lelkiismeret működése a hellén és keresztény drámák hőseiben. Leszögezi, hogy előbbiben a lelkiismeret kívülről hat, utóbbiban pedig belülről. „[A’] régiek a’ lelkiismeretet a’ furiákban megtestesíteni kénytelenek valának, míg ez a’ keresztényi korban magában az ember’ kebelében lakik, és a’ vétkest bensőleg gyöttri”.<sup>64</sup> Azonban a keresztény vallás szigorúbb is, nem könnyen bocsátja meg a vétket, és a bűnös a bűne súlyát még akkor is érzi, amikor a bíróság vagy az egyház a vád alól már felszabadította.

---

60 HENSZLMANN 1843b, 716.

61 HENSZLMANN 1843b, 716.

62 HENSZLMANN 1843b, 718.

63 HENSZLMANN 1843b, 718.

64 HENSZLMANN 1843b, 720.



Henszlmann a *III. Richárd*ról írt kritikájában szisztematikusan alkalmazza és végigvezeti drámaelméletének szempontrendszerét és téziseit, és a király jellemének és beszédmódjának elemzésével mutatja be azok konkrét megvalósulását. Módszerétől csak a kritika utolsó részében tér el, amikor egy másik, a komparatív módszerre vált a hellén és keresztény drámák összehasonlítása céljából. Ennek az utolsó résznek az elején rögzíti: „[r]övid és mintegy általános szemlém’ végén alkalmat veszek magamnak egy két szót azon különbség felett elmondani, melly a’ hellen és keresztényi fatum mint drámai indok között létezik, feltartván magamnak e’ különbséget legközelebb bővebben kifejteni.”<sup>65</sup> Ez a bővebb kifejtés *A’ hellen tragoediában* történik meg, amelyben már nemcsak a fatum,<sup>66</sup> túlvilági hatalmak<sup>67</sup> és a lelkiismeret<sup>68</sup> megjelenéseit teszi részletesebb diszkusszió tárgyává, hanem egy egész értekezést épít magára a komparatív módszerre és a hellén és keresztény dráma közötti különbség meghatározására. Így meglátásom szerint a *III. Richárd*ról írt kritikája, *A’ hellen tragoedia* közvetlen előzményének és alapjának tekinthető.

---

65 HENSZLMANN 1843b, 715–716.

66 HENSZLMANN 1846, 297–323.

67 HENSZLMANN 1846, 320–322.

68 HENSZLMANN 1846, 404–408.

## A Regélőben megjelent cikkek summája

Henszlmann drámaelméleti és kritikusi munkásságának legjavát közölte a Regélő hasábjain, amely cikkek *A' hellen tragoedia* előzményének tekinthetők. Szemléletének jellegzetessége és jelentősége, hogy az irodalmat, tehát a drámaszöveget nem önmagában, hanem a megvalósulásában, a színházi előadások gyakorlatában látta, egyiket a másikkal értelmezve. Elméleti írásaiban kifejtett dramaturgiájának esztétikai elvárásait következetesen alkalmazta a drámaelemzésekben, illetve számon kérte azokat az előadásokon. Drámaelméletének alapja a *jellem*, amelyet a költőnek részletesen kell kidolgoznia, a színésznek igényesen kell előadnia, a műkritikának elmélyülten kell értelmeznie, és amelyből ki kell alakulnia a cselekménynek és szerkezetnek azért, hogy a közönség „öneszmélkedjen”. Mindezen elvárásoknak számára leginkább Shakespeare drámái felelnek meg, ezért ír ezekről a darabokról színikritikát. Bírálatainak kiemelt szempontja a jellemek és a jellemrajz részletes elemzése, amelyet minden esetben az adott karakter beszédmódjának vizsgálatával hoz összefüggésbe, másik aspektusa pedig, amelyet a drámák értelmezésével párhuzamosan értékel, a színészi játék és a színházi előadás, amelyekhez a színész beszédmódjára vonatkozó módszertani javaslatokat ad.

A Regélőben megjelent írásaival Henszlmann arra törekedett, hogy felhívja kora költőinek, színészeinek és műkritikusainak a figyelmét arra, miszerint: „nem elég többé, valamit csak éreznünk a' művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell, és szükséges ön magunkkal számot vetnünk, e' vagy ama' mű miért tetszik, miért mondjuk jónak vagy jelesnek: mert ha illyekre elegendőnek tartjuk állítani, hogy szép, hogy eszményi, hogy benne a' természet nemesítve tűnik fel, 'ste. határozatlan dolgokat mondani: akkor jó éjszakát az öntudatnak, és a' kritikának, mert akkor mint vak a' színekről beszélünk.”<sup>69</sup>

---

69 HENSZLMANN 1842d, 602.

**A jegyzetekben hivatkozott  
Henszlmann-művek**

**HENSZLMANN Imre**, 1841,

*Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* = Uő, *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 7–146.

**HENSZLMANN Imre**, 1842a,

*Drámai jellemek*, Regélő Pesti Divatlap, 76–80.

**HENSZLMANN Imre**, 1842b,

*Julius Caesar biralata*, Regélő Pesti Divatlap, 140–141, 146–150.

**HENSZLMANN Imre**, 1842c,

*Miért tetszik a' francia dráma?*, Regélő Pesti Divatlap, 242–243.

**HENSZLMANN Imre**, 1842d,

*Pulszky Ferencz urnak „Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelés” című munkámnak folyó f. é. Athenaeum’ 15-ik számában megjelent bírálatára*, Regélő Pesti Divatlap, 1842, 601–605.

**HENSZLMANN Imre**, 1842e,

*Shakespeare’ Othellója, a’ nemzeti színház’ közönsége, és az Athenaeum’ színi kritikája*, Regélő Pesti Divatlap, 1067–1070.

**HENSZLMANN Imre**, 1842f,

*Az újabb francia szinköltészet és annak káros befolyása a’ miénkre*, Regélő Pesti Divatlap, 274–276, 282–285, 291–293, 298, 299, 280. (Az utolsó rész lapszámozása nyomdai hibára utal.)

**HENSZLMANN Imre**, 1843a,

*A dráma alapelvei*, Regélő Pesti Divatlap, 75–82, 110–116, 140–144, 172–180.

**HENSZLMANN Imre**, 1843b,

*Figyelmeztetés Shakespeare' harmadik Richardjára*, Regélő Pesti Divatlap, 1843, 643–652, 683–690, 715–722.

**HENSZLMANN Imre**, 1846,

*A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára*, Buda, Magyar Királyi Egyetem, (Kisfaludy Társaság Évtapjai, 5), 128–428.

KUSPER JUDIT

NARRATÍVÁK ÉS NŐI BESZÉLŐK  
VÖRÖSMARTY MIHÁLY *CSONGOR ÉS TÜNDE*  
CÍMŰ MŰVÉBEN

A *Csongor és Tünde* szövegvilága feldolgozottsága ellenére is tartogat kihívásokat és újdonságokat a mindig új kérdésekkel közeledő befogadónak, értelmezőnek. Írásomban arra próbálok rámutatni, hogy a kibontakozó romantika milyen lehetséges válaszokat kínál a női beszéd módok, s ehhez kapcsolódóan a női olvasók számára, illetve ezen beszéd módok milyen formában közvetítődnek s hogyan változnak meg a kortárs olvasatokban – s nem mellékesen előadásokban. Kiindulópontként Gersei műve, a hypotextusként működő *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szűzleányról* című széphistória női olvasata szolgál, s ehhez is viszonyítva igyekszem felfejteni a *Csongor és Tünde* lehetséges (női) olvasatait kortárs irodalomelméletek segítségével, szem előtt tartva a művek eltérő műfaji jegyeit is.

A két mű olvasása során alapvető kiindulópontunk, hogy a szöveg és a szöveg előzményei között párbeszéd jön létre, mely, azon túl, hogy a felismerés és újr felismerés örömét tartogatja az olvasó számára, a befogadás során új alakzatokat hoz létre: egy intertextuális párbeszédben, melynek során a szövegek egymást olvassák, a nyelv és ezáltal a szépirodalmi mű egyes elemei jellé válnak, önmagukon túlmutatnak, allegorikus vagy szimbolikus értelmezési lehetőséget kínálnak. A *Csongor és Tünde* szövegvilága egyszerre olvassa a népmesei hagyományt (napjainkban elsősorban a *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi* című mesét), a széphistóriai hagyományt (Gersei *Árgirusát*), illetve a populáris regiszter azon rétegét, mely az iskoladrámák, a diákszínjátás és a népi énekek műfaji hagyományával érintkezik. Így Vörösmarty művében mind a műnemek, mind a műfajok keveredhetnek: magában hordozza hypotextusként a líra, a dráma és az epika mintáit, egyszerre elbeszélés, ének, komédia, mese stb., s a mű mindhárom műnem lehetőségével tud élni.

E műfajilag nehezen meghatározható mű<sup>1</sup> olyan irodalmi közegben jött létre, mely amellet, hogy központi kérdéssé teszi a „legmegfelelőbb” irodalmi műfaj létrehozását, magának a kérdésnek, problémának a felvetésével

---

1 ZENTAI 2007.

el is lehetetleníti annak megválaszolását. Kölcsey a *Nemzeti hagyományok*-ban<sup>2</sup> úgy ír, hogy „a mi tragédiánk töredékekben él, a görögöké folytonos”, illetve az irodalom megújításának lehetőségét a drámában látja, addig Arany János nem kedveli a drámát, mindenképp eposzt szeretne írni.<sup>3</sup> Vörösmarty ugyancsak a romantika azon egyik központi narratívájához csatlakozik, mely az eposzírást tekinti az irodalom legfontosabb küldetésének, létre is hozza az 1820-as évek legnagyobb hatású alkotását, a *Zalán futását*. Bár míg a *Zalán* formailag tökéletesen megfelel az eposznak, funkcióját tekintve nem tudja azt képviselni, amit egy eposzszerű műtől elvárhatunk.<sup>4</sup> A *Csongor és Tünde* már magában hordozza a korábbi „nagy mű” poétikai kudarcát s egyszerűsmind újraírásának lehetőségét: olyan műfajjal kísérletezik, mely leginkább megfelel a hagyományba illeszkedő és a hagyományt felül- és újraíró tematikának: míg az eposzi hős tudja végzetét, addig a drámai hős azt hiszi magáról, hogy elég erős lehet a végzettel szemben, illetve míg az eposz működését a közösség irányítja, a drámában az egyén kerül a középpontba (ahogyan majd a regényben is). Ígéretesnek tűnik tehát a Zentai Mária által is ajánlott drámai költemény<sup>5</sup> műfajmegjelölés, ugyanakkor érdemes finomítani is a definíción: a drámai és a lírai jegyek mellett számolnunk kell az epika jellemzőivel is, amit egyrészt a népmesei és széphistóriai forrás is lehetővé tesz, másrészt a több szöveghelyen is jelen lévő balladisztikusság, harmadrészt az újraértelmeződő eposzszerű világ.

Ez utolsó pontot akkor érthetjük meg, ha elfogadjuk, hogy Vörösmarty a *Zalán* után belátja, hogy nem az antik eposzi forma hozza létre a (mindenkori) eposzszerű művet, s ezek után a fentebb is jelzett hypo- és intertextusok segítségével olyan, a „pogány kunok” idejében játszódó művet hoz létre, mely nem a görög vagy római múltat, nem a krónikákból ismert ősmagyar hitvilágot eleveníti fel, hanem a hagyományt énekli meg, mely széphistóriákban és mesékben él, s mely képei, allegóriái pedig a közös tudás részét képezik. A romantika mint filozófiai alapvetés avatott képviselőjeként azt a hagyományt képviseli, mely az irodalmat (s így természetesen az irodalmi műalkotást) a jelek s jelrendszerek allegorikus mozgásaként értelmezi, nem

2 KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok*: <http://mek.oszk.hu/06300/06367/html/01.htm#184>

3 ARANY János, *Naiv eposzunk*: <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjoi/setup/portrek/arany/naiv.htm>

4 BAHTYIN 1997, 27–68.

5 ZENTAI 2007.

teremteni akarja a hagyományt, hanem részese kíván lenni, felhasználni annak eredményeit, s belépni abba a nyelvbe, mely megteremtette a különböző olvasatok lehetőségét.

Kicsit távolról indulunk, hogy megérthessük a *Csongor és Tünde* különböző nyelvi szintjeit, beszédmódjait, a női narráció lehetőségeit. Mindenekelőtt a nyelv metaforikus mozgásának lehetőségét vizsgáljuk meg: az irodalmi mű célja nem a didaktika, hanem éppen a hétköznapi nyelvhasználaton s ezen keresztül az elsődleges jelentésrétegen való túllépés. Ahogyan már Sylvester János is megfogalmazta Újtestamentum-fordításának utószavában, a magyar nép igen gyakran él („íl”) a metaforákkal: „Íl illen beszíddel naponkid való szólásában. Íl ínekekben, kiváltkíppen az virágínekekben, mellekben csudálhatja minden níp az magyar nípnek elmíinek éles voltát az lelísben, mell nem egyéb, hanem magyar poesis. Mikoron illen felsíges dologban illen alávaló példával ílek, az ganéjban arant keresek, nem azon vagyok, hogy az hitságot dicsíjrem. Nem dicsírem, azmirűl az illen ínekek vadnak, dicsírem az beszíddnek nemessen való szerzísit.”<sup>6</sup> Sylvester arra hívja fel az olvasók figyelmét, hogy érdemes a szavak mögé pillantani, s ez a többletjelentés – a nem saját jegyzésben vett igék, azaz a metaforák esetében – nem csak az irodalom elefántcsonttoronyában ülők kiváltsága, hanem a nyelv minden szintjén jelen van: a mindennapi szólásokban, a virágínekekben, a Bibliában, népdalokban, népmesékben, s így lehetővé teszi, hogy egy szöveg (egy történet) különböző szinteken, különböző *sensus*okban váljon értelmezhetővé. Ha az Origenész és Augustinus által is használt négyféle értelem tanát vesszük figyelembe, láthatjuk, hogy a *sensus litteralis* a történeti-grammatikai, azaz a szó szerinti értelmet mutatja meg a mindenkori olvasónak. A *sensus tropologikus* (vagy *sensus moralis*) az egyén saját lelki üdvére használja a tanítást, a *sensus allegoricus* a megkettőzött értelmet állítja elénk, míg a *sensus anagogicus* értelmezése során a szellem a láthatótól felemelkedik a láthatatlan felé. E négyféle értelem egyszerre van jelen a szövegben, a különböző *sensus*ok egymásra épülnek, egymást erősítik, s – az értelmezés szempontjából – egyre magasabb szintet képviselnek.

---

6 PIRNÁT 1996, 10.

Elemzendő művünk szempontjából a reneszánsz poétikák tapasztalata újabb eredményeket hozhat, hiszen a Sylvester által említett metaforikus alakzatok, illetve a négyféle *sensus* is olyan nyelvi-poétikai világot feltételez, melyben a szöveg határa szükségszerűen képlékennyé válik, s olyan paratextusai lesznek, melyek sok esetben nem az írásbeliség hagyományához kapcsolódnak. Mind a Sylvesternél megemlített műfajok, mind a *Csongor és Tünde* intertextusaként felbukkanó szövegek között számos, a szóbeli hagyományozódást előtérbe helyező műfajjal találkozunk, így a szóbeli (s többnyire a popuáris) regiszterhez tartozó művek poétikai tapasztalata is szükséges a művek allegorikus és anagogikus értelmezéséhez, a szövegek minél teljesebb megértéséhez.

### Határesetek

Ezen alapvetésekből kiindulva megkísérlem felvázolni az egyes szereplőkhöz kapcsolódó narratívák, poétikák, metaforikus értelmezések minél szerteágazóbb lehetőségét. Ehhez elsősorban arra a részben epikus, részben drámai hagyományrendszerre kívánok támaszkodni, melyhez a mesék is tartoznak, s e műnemi kétarcúság mellett a regiszterek szempontjából is két „világ” határán helyezkednek el: a 19. században már írásban és még szóban is hagyományozódik a mese, s ehhez hozzáadhatjuk a Gersei széphistória mint elsődleges hypotextus népmesei előzményeit is. E két „határeset” igen szorosan össze is kapcsolódik: az írásbeli hagyományozódás közelebb viszi a művet az epikához, azáltal, hogy létmódja annak szabályaihoz igazodik elsősorban: rögzítettsége miatt a befogadó kevésbé érzi úgy, hogy befolyásolhatja a történetet, sokkal inkább a „rólam szól” kategóriába fog belehelyezkedni, míg a szóban hagyományozódó, „elmesélt” mese dialogikussá válik, a szöveg és a befogadó dinamikus viszonyba kerül egymással, a belehelyezkedés létmódja pedig az „én csinálom, alakítom” lesz. Hermann Zoltán e distanciát így definiálja: „A meseolvasás ugyanis – szemben a mesemondás orális tradícióival – csak részlegesen dialogikus. A mese szerzőségének kérdése nem vethető fel: a mesetradícióval szemben csak egy, az interpretátor, a szövegvariáns és a befogadó hármasságában létrejövő, dialógusszerű befogadás állítható.”<sup>7</sup> Hermann felhívja a figyelmünket arra is, hogy a romantikus hermeneutika következtében a mesét befogadók közege is folyamatos

7 HERMANN 2012, 39.



változáson megy keresztül: egyre határozottabbá válik az a medialitást sem nélkülöző és magát mindmáig masszívan tartó szereposztás, melyben a felnőtt a mese felolvasójává, a gyermek pedig a mese hallgatójává válik. A *Csongor* esetében viszont újra határmezsgyén találjuk magunkat: bár a romantikus poétikák nagy része nyomot hagyott a művön, a „mese” – olvasatom szerint – nem a gyerekeket kívánja megszólítani, bár természetesen kizárni sem szeretné őket a befogadók sorából. (Ahogy Bruno Bettelheim és Marie-Louise von Franz mesekutatók írásaiból<sup>8</sup> is nyilvánvalóvá válik, a mese – talán éppen a sensusok „négyféle tudásának” megfelelően – metaforikájának köszönhetően minden korosztályt képes megszólítani, hiszen minden befogadó az értelemképzés neki megfelelő és számára nyelvileg-poétikailag elérhető szintjét fogja megszólaltatni.)

### Női olvasó, népies nyelv, avagy mi kell a nőknek?

A *Csongor és Tünde* olvasása során felmerülő számos kérdés közül jelen munka azt kívánja megvizsgálni, hogyan, miként olvasható női szövegeként a mű, illetve beszélhetünk-e női befogadásról abban az esetben, ha férfiszerező művét olvassuk.

A korábban is felvázolt intertextuális viszonyoknak megfelelően kideríthetetlen az elsődleges (legelső) szöveg, azaz – ha a mesei hagyományt szeretnénk követni – a műben felbukkanó metaforika más irányból határozódik meg. A befogadók (viszonylagos) meghatározása esetében talán könnyebb dolgunk van: Gergei széphistóriája mint szerelmes történet elsősorban a hölgyolvasókat célozta meg, emellett Vörösmarty műve is elsősorban a művelt kisasszonyok unalmas óráit szerette volna megrövidíteni. A népmesei előzmény esetében már nincs ilyen egyszerű dolgunk: a *Tündérszép Ilona* metaforikáját tekintve – a többretegű olvasási lehetőségnek köszönhetően – mind a női, mind a férfi olvasó számára kínál megfelelően felépített narratív struktúrát. Az ideális olvasó kiléte talán akkor határozható meg, ha megvizsgáljuk, hogy az adott műben melyik (avagy milyen nemű) szereplő válik keresővé, s ki lesz az áldozattípusú szereplő<sup>9</sup> – ám ezt a sensus anagogicus, avagy a mű szimbolikus olvasata fogja nekünk megmutatni.

8 BETTELHEIM 1985; FRANZ 1992.

9 BOLDIZSÁR 2010.

Elemzésünkben elsősorban az allegorikus olvasatra tudunk támaszkodni, s innen igyekszünk alsóbb és felsőbb szintek felé tekinteni, illetve megvizsgáljuk, hogy a regiszterek közötti átjárás (az inkább a szóbeliséghez tartozó populáris regiszter és az írásbeliséget inkább jellemző magasabb irodalmi stílus) hogyan befolyásolja az értelemképzés folyamatát.

A női olvasat „előállításához” pedig elsősorban a női szereplők nyelvi és narratív világára kívánok támaszkodni, beemelve néhol az elemzésbe a férfi szereplőket.

### **„Szép s rutakból összeszőve”**

Ha a mű lineáris szerkezetével haladunk, az első hősnő, akivel találkozunk, Mirígy. A legvénebb e földi létben, a boszorkány archetípusát testesíti meg, ő a műben az ősgonosz figurája. Nem véletlen, hogy rögtön interperszonális viszonyban találkozunk vele: Csongor látja meg őt a fához kötözve, azaz Mirígy maga a megkötözött (lekötözött, leláncolt) gonosz, a „leláncolt fergeg”<sup>10</sup> aki rosszra tör ugyan, de ezzel együtt jót művel, ugyanis átadja megszabadítójának, Csongornak a tudását, az aranyalmafa titkát. Kétségtelen, hogy Mirígy nélkül nem indulhat el a történet: a vén és gonosz nő élet és halál ura kíván lenni, bölcsességét titka jelenti, hatalma pedig abban áll, hogy eldöntheti, megosztja-e a „kereső” úrfival a titkot. Bár Mirígy a fához kötözve ártalmatlan, Csongor mégis a hübrisz vétségébe esik, amikor nem tiszteli korát és tudását (tulajdonképpen nem szólítja öreganyjának, nem ismeri el önmaga fölött állónak), s önnön gögjéből kifolyólag még el is oldozza a gonoszt, rászabadítva újra a világra és még meg nem valósult, be nem teljesedett szerelmére.

Mirígy jól ismeri saját szerepét a történetben, adottságaival és lehetőségeivel is tisztában van, érdekeihez mérten képes bánni saját nyelvével is: Csongornak csak a neki tetsző szavakat mondja, átkai pedig a „félre” instrukció után következnek, hiszen érdek fűzi Csongorhoz, s átkában is tisztában van azzal, hogy az ő létformája már nem a vágyott értékeket hordozza: „Vagy légy olyan, mint Mirígy.”<sup>11</sup> Igaz, az érdek kölcsönös, Csongor mégsem képes arra, hogy nyelvét saját szolgálatába állítsa.

---

10 VÖRÖSMARTY 2006, 201.

11 VÖRÖSMARTY 2006, 201.

Mirígy emellett szoros allegorikus kapcsolatba is kerül a fiatalok (itt még jövőendő) szerelmével is: az almafa a boszorkánydombon terem, azaz magából a boszorkányból, az asszonyi őserőből sarjad az ifjú szerelem. Szükség van a boszorkányra ahhoz, hogy gyökeret tudjon eresztetni a tündér fája, a tündér és a boszorkány így egy töről fakadnak. Mirígy az almákról is saját metaforikus nyelvén beszél: az ő világa felől az almák olyanok, mint „szűz emlői bimbók”<sup>12</sup> és „mint egy most szült lánykafő”.<sup>13</sup> E képek összekapcsolják a női lét különböző stádiumait: a kisleányt, a serdülőt, ültetőjét, az érett nőt és a nőiségétől búcsúzó boszorkányt. Az almafa így nem pusztán a világ három szféráját köti össze, hanem a gyökerétől a csúcsáig a nő életszakaszait is.

Ilma a történet szerint – Mirígyhez hasonlóan – két ellenző világot köt össze, erre utal az is, hogy két nevet visel: a földi létben Böske, a tündérek világában, az égi szférában Ilma névre hallgat. A két név kettős identitással ruházta fel: magában hordozza mindkét világ jellemzőit: földi asszonyként Balga hitvese, aki már az első napon verte, illetve Böskéként folyton attól félt, hogy nagyevő párja megeszi őt is. Böske-Ilma így arra az (archetipikus) szerepre reflektál, mely a nőt a férfi tulajdonává, zsákmányává teszi, s e sors ellen (éppen szerepvolta miatt) nem illik lázadni. Tünde így megszabadítója, képi szinten is felemelője Ilmának, hiszen társalkodónőnek választotta: csak Ilmának lesz ahhoz hangja és nyelve, hogy Csongorról beszéljen, s szeme is csak neki lesz ahhoz, hogy a fa tövében észrevegye az ott szunnyadó ifjút. Ilma nyelvileg is két világ határán helyezkedik el: ismeri a „földi” nyelvet, a szerelem hétköznapi kifejezéseit, s ismeri magát a férfit, akit Tünde még nem ismer. Ő a tapasztalt nőtárs, aki Tündét képes elvezetni Csongorhoz, ugyanakkor ő lesz az, aki Csongornak is utat tud mutatni azzal, hogy a hármas úthoz vezérli, majd lábnyomokat hagy követőiknek a friss homokban.

Ilma személyisége mindvégig e kettősséget fogja képviselni, hiszen hiába szakította el Tünde varázsa a földi léttől és Balgától, folyamatosan visszavágynak negatív tapasztalatai, végességtudata és veszélyeztetettsége ellenére is. Talán éppen ezért lesz képes vezetni Tündét, aki még most ismerkedik a földi léttel, a földi szerelemmel.

Tünde kettős identitása szintén nem lehet kérdéses: tündérként egy földi ifjút szemelt ki magának, akinek fát ültetett a kertben, jelet küldött, melyet a férfinak értelmezni kellene. Nincs tehát – nem is lehet – közvetlen

12 VÖRÖSMARTY 2006, 204.

13 VÖRÖSMARTY 2006, 205.

megszólítás, a két fél szükségszerűen abba a nyelvi-poétikai világba lép be, melyről fentebb, Sylvestert idézve már szoltunk: a mű nyelvezete erősen metaforikus, méghozzá ahhoz a nyelvi réteghez kapcsolódva, mely a virágénekekhez áll legközelebb: saját stílust épít ki magának, lényegében a reneszánsz poétika három stílusjegyből összegyúrva: a *genus humilis*, a *genus mediocris* és a *genus sublimis* egyaránt megtalálható a *Csongor* nyelvi regiszterében, ám éppen ezért egyik sem képviselhet tiszta stílust. Azt mindenesetre leszögezhetjük, hogy – allegorikus jelentésrétegei ellenére – nem beszélhetünk latrikáns műről (mint ahogy a virágének sem lehet tisztán latrikáns vers), hiszen – akárcsak annak – saját etikája és mitológiája van.<sup>14</sup> A Vörösmarty művében megjelenő mitológia és a hozzá kapcsolódó sajátos etika eltávolodik az udvari költészettől, ám közel kerül a népmesék etikájához, s még azon is túlmutatva s ezekre épülve magává teszi a 19. század (kora)romantikus filozófiáját és etikáját.

A mű allegorikus szintjén (is) jelentést képző képek a *sensus litteralis* felől olvasva ártatlan mesei elemek csupán: a kertben álló csodafa, az aranyalmák, a boszorkánydomb mind-mind annak a közös tudásnak a részei, melyeket az olvasó / (mese)hallgató az első irodalmi élmények befogadása során megismer. Ez a *sensus* tökéletesen megfelel a romantika (történeti távlatból pedig a reformkor) erkölcsiségének, prűdériájának. Ám a *sensus allegoricus* felkínálja a megkettőzött értelem játékát, ami nyelvileg rejtve marad, ám a jelentésképzésnek részesévé válik, s még itt is különböző nyelvi-etikai rétegeket különíthetünk el. Ahogyan fentebb láthattuk, a csodafa szorosán kapcsolódik az ősi fa-metaforikához, három szintje a világ három szféráját fogja át, ugyanakkor (már a *sensus anagogicus* felé elmozdulva) a női lét stádiumait is összekapcsolhatja. Tünde olvasatában ez a csodafa magát Csongort (latrikáns olvasatban: Csongor nemi szervét) is jelképezheti, amely egy kert közepén áll büszkén, a kert pedig a női nemi szerv általános ábrázolása volt a középkorban – ráadásul a fa egy dombon áll. A középkori és reneszánsz metaforikára támaszkodva érthetővé válik az is, miért e kertben és fa tövében találja meg a gyönyört Csongor és Tünde: „Menj, míg itt mulat szerelmem, / S régi kínját elenyelgem”,<sup>15</sup> majd: „Szerelmi kéjt zengjen”,<sup>16</sup> „S a szerelem puha ágján, / hah, ott szúnyad a tündér lány.”<sup>17</sup>

14 Ehhez lásd PIRNÁT 1996, 14.

15 VÖRÖSMARTY 2006, 211.

16 VÖRÖSMARTY 2006, 211.

17 VÖRÖSMARTY 2006, 211.

Míg az Árgírusban jól követhető s egyértelmű volt, mi történt a szerelme-  
sekkel a fa tövében, addig itt e kettős beszéd, pontosabban többretegűség el-  
bizonytalanítja az olvasót. Gergei műve esetében – éppen a jól körülhatárolt  
műfaji elvárások miatt – tudhatta a befogadó, milyen genusra s milyen  
etikára kell készülnie. A 19. századra az ilyen jellegű műfaji kapcsolódás  
eltűnik, s mivel a genusok is keveredhetnek, mind a szöveg alkotójának,  
mind a befogadónak egyszerre több allegorikus kóddal kell dolgoznia:  
egyszerre kell eleget tenni a szenzibilis kisasszony-olvasók elvárásainak,  
a vájtfülűeknek vagy éppen az anagogikus értelmet kereső közönségnek.  
Talán ezért találkozhatunk annyi elbizonytalanítással a szövegben: a lit-  
terális szinten a cselekmény teljes mértékben megfelel a legmagasabb ge-  
nussal szemben támasztott elvárásoknak, míg allegorikus szinten valódi  
vásári, vérbő művet olvashatunk.

Litterális szinten nem tudjuk meg például azt, hogy a szerelmespár mivel  
töltötte az éjszakát, azaz elhálták-e a nászt. Szavaik többnyire arra utalnak,  
hogy nem történt semmi, ami a keresztény erkölcsöket sértene: „Illetetlen aj-  
kaiddal, / szívköető hajfodraiddal / még nem játszhatott szerelmem”,<sup>18</sup> ám,  
ahogy már a korábbi idézetek is mutatták, a fa tövében kéjre leltek, illetve  
Tünde betakarja hajával Csongort, együtt alszanak a fa alatt. A hajáldozat,  
a haj átadása, felkínálása a legnagyobb kincs, a szüzesség felkínálásának kife-  
lé is kommunikált gesztusa, illetve Csongor kétségbeesett felvetésére (Vérze-  
nem hagysz – <sup>19</sup>) Tünde egyáltalán nem enigmatikus feleletét kapjuk: „Vér-  
zem én is / Orvosolhatatlanul”<sup>20</sup> Elképzelhető, hogy Vörösmarty igyekezett  
megszelídíteni a történetet és a korabeli közönség számára megbotránkozás  
nélkül olvashatóvá kívánta tenni, ám attól, hogy az Árgírus sokszor valóban  
vaskos, már-már a latrikáns irodalomhoz közelítő képeit mellőzi, nem tud-  
ja kirekeszteni azt az allegorikus képsort, melyre az egész jelenet épül: a fa,  
kert, haját vesztő tündérlány stb. képekben rejlő megkettőzött értelem nem  
iktatható ki, csak éppen elbújtható az olvasók prűderiája, majd később egy  
egyre inkább allegorikus vaksága mögé.

Ám itt is látható, hogy a két regiszter, s így a két (vagy inkább há-  
rom – a népmesét is ideértve) történet egymást is olvassa, ami az egyikben  
jelen volt (a nász elhálása a tündér szűz leánnyal), az a másikban hiányként

18 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

19 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

20 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

jelenik meg. Ebben az esetben a szóbeli és az írásbeli hagyomány egyszerre működik, a két regiszter egymást erősíti: egyszerre vannak jelen szövegek (textusok), lejegyzett történetek és archetipikus történetek, sémák.

Amikor a két regiszter egymást olvassa és kiegészíti, a hiány metaforikája válik egyre erőteljesebbé – az értelmezés mindkét irányában. Az elfedés által éppen a megmutatás kerül központi helyzetbe: ami az Árgírusban jelen van, az hiányával jelenik meg a *Csongor és Tünde*-ben.

Elemzett témánk szempontjából a szóbeli hagyományozódás egyik legfontosabb eredménye a különböző archetipikus minták, a női szubjektumok (így, többes számban) szétosztása. Tudjuk, hogy a női szerepek sokszínűsége csorbát szenvedett akkor, amikor a keresztény kultúrkörben a Szűz Mária archetípuson kívül más szerepminta nem állt a nők rendelkezésére. Ám a populáris regiszter s így a szóbeli hagyományozódás megőrizte azt a sokszínűséget, melyet többek között az ókori görög mitológiában is megtalálunk. Míg ott istennők képviselték a különböző archetipikus mintákat, a mi kulturális hagyományunkban jól körülhatárolt archetipikus szereppel bíró, pozitív és negatív mesehősök bukkannak fel. Anélkül, hogy a teljes magyar (női) mitológia felfejtésére kísérletet tennénk, álljon itt a *Csongor és Tünde* női hőseinek archetipikus szerepmintázata. Tünde ebben az esetben is kettősséget képvisel: a mű elején szűz leány, míg a mű végén érett asszony, aki kész a családanya-szerepre. Ledér a buja nő megtestesítője, Mirigy a rosszra törő, megkeseredett boszorkány, Ilma a tanácsadó asszony, az Éj pedig a bölcs asszony.

Ezek mentén kibontakozik az a narratív-archetipikus séma is, mely formát ad a történetnek, meseként elindítja, majd erről az útról ügyesen le is téríti: a szerelmesek túl korán egymásra találtak (még nincsenek erre testileg-lelkileg felkészülve), egymáséi lettek, ezzel elkövették a hübrisz véttségét, így (szükségyszerűen) el kell válniuk egymástól. Ebben az esetben – a mesei sémát követve – vagy a férfi, vagy a nő küzd az újraegyesülésért. Itt Csongor, a férfi elindul (csakúgy, mint Árgyélus királyfi), mégsem válik a történet kereső hősévé. A nő látszólag csak vár, ám a *Csongorban* éppen ő fog küzdeni, keresni, ő hozza meg a végső, nagy áldozatot. Nem Tünde Ilonához áll közel ebből a szempontból, sokkal inkább Sárkány Rózához vagy az állatmenyasszony-típusú hősökhoz. Igaz, a nő nem járhatja be ugyanazt az utat, mint a férfi, de itt Tünde is mozgásban van, s csak őt követi Csongor: Tünde fát ültet, „átöleli” Csongort (míg az csak alszik), nyomot hagy a homokban, felkeresi az Éjt, elfogatja Csongort és Mirigyét

a manókkal, palotát emeltet. Csongor ezzel szemben csak céltalanul bolyong az útján, tudja ugyan, hogy Tündét keresi, de a történet minden lehetséges fordulópontján elalszik, legyőzik a manók, s nem ő fogja el a Tündére törő gonoszt, akit pedig ő engedett szabadon a mű elején.

A regiszterek megkettőződése így e szinten is felbukkan: a tipikusan (több előddel is rendelkező) hőmese, férfimese leveti magáról ezt az archetipikus mintát, s Csongor története helyett Tünde történetévé válik, aki végigviszi saját küldetését és tervét, jelet hagy Csongornak, ráveszi, hogy kövesse, ám amikor világossá válik, hogy Csongor nem képes kereső típusú hőssé válni, Tünde lép a helyébe, s áldozat helyett cselekvő típusú lesz. Az Éj asszonya az ő örök-énjének a kivetülése, hiszen Tünde már az Éj ítélete előtt eldöntötte, hogy a földi létet választja, így képes saját szolgálatába állítani a manókat, akik ekkor már könnyen le tudják győzni Mirígyet, aki Tünde félelmeinek belső boszorkánya.

Míg Csongor semmilyen hőstettet nem hajt végre útja során (hiába mondjuk azt, hogy ez az út az ő kozmikus, belső útjának a kivetülése), addig Tünde feláldozza önmagát, s égi (szűzi) léte helyett a földi világ érzelmeit, végleteit választja.

Elmondhatjuk tehát, hogy Vörösmarty műve valóban belép egy rendkívül gazdag nyelvi-archetipikus hagyományba, felhasználja a hypotextusok minden eredményét, összetett allegorikus olvasatait, ám mégis egészen sajátos alkotást hoz létre: mind a széphistóriától, mind a mesétől eltávolodik, drámai költeményként pedig azért nehéz olvasni, mert az eddigi előfeltevéseink szerint nehezen tudnánk megfogalmazni a drámai (tragikus) szituációt, hiszen Csongor története felől olvasva legfeljebb egy pikareszk regénnyel szembesülhetünk, ahol mindegyik kaland után ugyanott találjuk a főhőst (legalábbis előrehaladás vagy lelki érettség szempontjából). Ez persze nem jelenti azt, hogy így nem olvashatjuk, értelmezhetjük a művet, inkább azt, hogy nem kapunk válaszokat felmerülő kérdéseinkre, s Csongor karaktere nem a mesék hőseihez, inkább a 19. század végének nihilista regényhőseihez áll közel.

Ám akkor, ha Tünde narrációja és története felől olvasunk, az (feltételezett) olvasó számára is körvonalazhatóbb válaszokat, kidolgozottabb problematikát találunk, Tünde története valóban kerek, s éppen e dichotómia eredményezheti azt, hogy a *Csongor és Tünde* valóban hatalmas, mindmáig olvasható és játszható mű: ha netán Csongor narrációjában eltévedünk és nem találjuk a választ, csak keressük a nőt!

## **Narrativen und weibliche Sprecher in der Vörösmartys Schrift *Csongor und Tünde***

Wie entsteht eine weibliche Narrative, wenn der Autor männlich ist? Wie können wir eine dramatische Dichtung des 19. Jahrhunderts als ein Hypertext lesen? Wir suchen die Fragen mit der Hilfe der vier Lesemethoden (sensus litteralis, sensus moralis, sensus allegoricus, sensus anagogicus), daneben versuchen wir die Möglichkeiten der verschiedenen Genres zu interpretieren. Vörösmartys Schrift, *Csongor és Tünde* lässt sich von der Richtung des Märchens, der schönen Historien, des Schuldramas und der Gattungen der populären Texte. In meiner Arbeit schreibe ich über die Sprach- und Identitätsmöglichkeiten der weiblichen Personen (die Hexe Mirigy, die Fee Tünde, die Magd Ilma und die Frau der Nacht). Wir werden sehen, dass die Hauptrolle in dieser Geschichte nicht der Prinz Csongor spielt, sondern Tünde, die Fee. Csongor geht an einem Wanderweg, aber er macht eigentlich nichts, was für seine Seele, für seine Identität wichtig wäre. Tünde aber fährt auch durch den langen Weg, sie liebt Csongor trotz seiner Schwachheit und sie tauscht ihre Unsterblichkeit für das sterbliche Leben.



## PILINSZKY JÁNOS ÉS AZ ISKOLADRÁMÁK

Van egy közismert Pilinszky-idézet, amelyről kevesen tudják, hogy az iskoladrámákhoz kapcsolódik. Így hangzik: A történelem szövetén időnként átvérzik Isten arca. Ezt Pilinszky voltaképpen nem is szánta nyilvánosság elé, hiszen a *KZ-oratórium* című színpadi művének előmunkálataihoz kapcsolódó jegyzeteiben található. Az idézet a maga teljességében így hangzik: [A *KZ-oratórium*] „Anti színház? Nem. Mert nem utolsó tét, nem omega-színház. Ellenkezőleg: kezdet és vég egyszerre. A dráma ismét iskoladráma lett. A történelem szövetén időnként átvérzik Isten arca. Ez a keresztény dráma. A dráma ismét keresztény dráma.”<sup>2</sup>

Ez az idézet – módosított formában – egy korabeli filmkritikájában is megjelent, 1962 áprilisában: „Az Ilyen hosszú távollét<sup>3</sup> két hősenek ez az elemi »boldogtalanság és boldogság« az osztályrésze. Történetükben ismét elemi dolgok szerepelnek, mint utoljára talán a régi iskoladrámákban. Az idők szövetén olykor átvérzik az ember arca, ez a dráma! – fogalmazódott meg bennem a film egy már-már elviselhetetlenül mezítelen pillanatában.”<sup>4</sup> A fentihez képest módosított szövegrészt tehát ismét az iskoladrámákhoz kapcsolja Pilinszky. (Olyannyira, hogy a *KZ-oratórium* korai szövegváltozatának prologusában is szerepel ez a szövegrész: „Ez a dráma inkább csak párbeszéd, s még leginkább régi iskoladrámákra emlékeztet. Mikor a színpadra már a semmi szele fú be, a megalázott valóság elemi építőkockákat ad a kezünkbe, s ezek az elemi játékkockák meglepő pontossággal épp beillenek a támadt résekbe és repedésekbe. Persze a tragédia, a remény és kétségbeesés ikernyelvén ez tökéletesen másképp szól. Valahogy így: »Az idő szövetén átvérzik az ember arca.« Ez ma a történet.”<sup>5</sup>)

1 A szerző a Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport tudományos főmunkatársa.

2 PILINSZKY 1995, 22.

3 *Ilyen hosszú távollét* (*Une aussi longue absence*), olasz–francia, 1960. Rendező: Henri Colpi.

4 Új Ember, 1962. április 22.; PILINSZKY 1999, 227.

5 PILINSZKY 1995, 25.

A fenti szövegrész háromféle variációját vizsgálva talán úgy tűnhet, hogy egy Pilinszky-locus sajátos, kiemelt filológiai helyzetét vizsgáljuk. Holott ez az idézet jöllehet ismert, de nem egyedülálló, hiszen Pilinszky János viszonylag sok helyen, sokféle formában nyilatkozott az iskoladrámákról.

Ezek lényegét a következőképpen ragadta meg Pilinszky saját színpadi művének tükrében: [a *KZ-oratórium*] „Montázs-dráma, montázs-mondatokkal. De ezek a mondatok mégse szürrealisztikusak, morbidan-frivolak, hanem inkább egy középkori iskoladráma naiv szókimondását, darabosságát idézik.”<sup>6</sup> A darabosságot és naiv szókimondást ugyanakkor korántsem értékelte negatívan Pilinszky: „Milyen lenne hát akkor a legnyíltabbnak tűnő választás? Úgy érzem, nem szabad elfelejteni, hogy a darab az iskoladrámához áll legközelebb. Nem kívánja a valóságot követni. Esszenciálisan kívánja megismételni, megvalósítani azt, ami megtörtént. Ebben az esszenciális értelemben tehát ez a dráma is történik, mégpedig most és mindig. Végül a kórus bevonása az egyszerinek egyetemességét, általánossá válását óhajtja bizonyítani és segíteni. Mi akkor hát a legegyszerűsebb út? Talán a legellenszenvesebbnek és a legmesterkétebbnek tűnő. A »legiskolasabb«.”<sup>7</sup> Más helyütt ugyancsak a következőket fejtette ki: „Az én drámám iskoladráma kíván lenni. Templomba, dobogóra vagy talán egy iskola falai közé kívánczik. A színpadon egy konkrét hely is sokkalta jelképebb, mint a mozivásznon. Egy iskola = az iskola.”<sup>8</sup>

Ezen írások tartalmi sajátossága, hogy – a fentebb is hangsúlyozott szakralitáson kívül – mindenképpen aktuális műfajnak tekintette őket. Ugyancsak a *KZ*-jegyzetekben olvasható, hogy „Az iskoladrámák a jó és a rossz harcáról, Isten áldozatáról szóltak. A mi korunk kétségtelenül ismét eljutott az iskoladrámához.”<sup>9</sup>

Ez a kérdés láthatóan napi szinten foglalkoztatta Pilinszkyt: egy másik, 1962-es publicisztikájában a következőket írta: „Egy kis tanulmányt szeretnék írni a modern oratóriumról.”<sup>10</sup> Ennek során pedig újra és újra felmerül benne a kérdés: „Miért hódít a színpadon ismét a középkori iskoladráma?”<sup>11</sup>

6 PILINSZKY 1998, 211.

7 PILINSZKY 1995, 23.

8 PILINSZKY 1995, 23.

9 PILINSZKY 1995, 21.

10 Új Ember, 1962. augusztus 5.; PILINSZKY 1999, 239.

11 Új Ember, 1962. augusztus 5.; PILINSZKY 1999, 240–241.

A fentiek alapján egyértelműnek tűnik, hogy Pilinszky sajátos elmélettel, drámafelfogással nyúlt az iskoladramák témájához. Ne feledjük, mindezekhez, hogy a hatvanas években vagyunk, amikor is a hivatalos irodalomtörténeti kézikönyv többek között a következőket állapította meg az iskoladramákról: „A latin iskoladráma ebben a periódusban sem járult hozzá a magyar drámairodalom gazdagításához. Rendkívüli elterjedésével, az iskolai színjátszásnak az ország minden területén való meghonosításával azonban megteremtette a feltételeket arra, hogy – mikor a társadalmi igény ezt sürgetővé tette – a magyar nyelvű iskoladramának adhassa át helyét. A magyar drámairodalom pedig – nem éppen előnyére – majd ebből a magyarrá vált iskoladramából lesz kénytelen magasabbra törni.”<sup>12</sup>

Ebben a kontextusban majdhogynem érthetetlennek tűnik, hogy mi ösztönözhetette és indíthatta Pilinszkyt arra, hogy tudatosan forduljon az iskoladramák problematikája felé és saját írásművészetében is szervesítse azokat. A „Spenótból” vett idézetet olvasva pedig csaknem értelmezhetetlennek tűnik a középkori iskoladráma színpadi térhódítására vonatkozó, lelkesült Pilinszky-mondat.

A választ részben ugyancsak a hatvanas évek elején írt Pilinszky-jegyzetekben, részben pedig egy 1967-es rádióelőadásban kell keresnünk. Előbbi esetben a következőképpen fogalmazott Pilinszky: „De végül is mi az a beckett-i színpad? Az iskoladráma végterméke”<sup>13</sup> A rádióelőadásban pedig – amely történetesen a Vatikáni Rádióban hangzott el – a következőképpen nyilatkozott: „abszurd színház rendkívül éles problémafölvetése után mindent el kellene követnünk egy új, szakrális színpad megteremtéséért. Ionescónak [!] *Le roi se meurt*-jében például könnyen fölismerhetünk egy ilyenfajta keresést, tapogatózást. Nem véletlen, hogy műfajilag leginkább a régi iskoladramákra hasonlít, ahonnét már csak egy lépés visszafelé a misztériumjátékokig, és legvégül magáig a misztériumig.”<sup>14</sup>

Vagyis Pilinszky a misztériumdramák egészen konkrét folytatását látta – az akkor valóban igen divatos – abszurd drámákban. (Hozzá kell tennünk, hogy ebben az időszakban az iskoladramákat – ha nem is éppen a misztériumdrama-vonalon – a *Magyar Elektra* képviselte: 1949-ben már játszották,<sup>15</sup>

12 *A magyar irodalom története*, 1964. <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/02/288.html> Utolsó letöltés: 2016. január 20.

13 PILINSZKY 1995, 21.

14 Előadás a Vatikáni Rádióban. PILINSZKY 1999, 525.

15 A Nemzeti Színház kamaraszínházaként működő Magyar Színházban. Rendezte: Rádai Dénes.

1959-ben az Ódry Színpadon mutatták be,<sup>16</sup> 1966-ban a Madách Színházban<sup>17</sup> került műsorra.) Ezek nyilvánvalóan külföldi tartózkodása idején kerültek Pilinszky látóterébe – amint Paul Claudel munkássága is. Az utóbbi, közismerten katolikus szerző számos tekintetben jelentős hatást gyakorolt Pilinszkyre – jelen esetben csupán annyit szükségesnek hangsúlyozni, hogy misztériumdrámáknak nevezte saját műveit. Nyilvánvalóan ennek révén is felkeltve Pilinszky érdeklődését a műfaj iránt.

A későbbiekben – talán a *KZ-oratórium* hűvös fogadtatása<sup>18</sup> miatt – sokáig nem foglalkozott Pilinszky a misztériumdrámák, illetve az iskoladrámák kérdésével, s egy időre felhagyott a drámaírással is. Vélhetően azonban döntő fordulatot jelenthettek vonatkozó munkásságát illetően Bécsy Tamás cikksorozatai, amelyekben az esztéta „kanonizálta” misztériumdráma-modelljét<sup>19</sup> – bárha ezt Bécsy a későbbiekben módosította, átnevezte.<sup>20</sup>

„E művek cselekménye két világszint határán játszódik, s a cselekménynek, de az egész műnek az a célja, hogy az értéktelenebbnek tartott másvilági szint törvényei, szabályai stb. evilágon jussanak érvényre, méghozzá azért, hogy az evilági élet jobb, boldogabb stb. legyen”<sup>21</sup> – írta Bécsy. Tanulmányában részletesen és pontosan kifejtette azt az álláspontot, amit lényegében Pilinszky is képviselt. Írásában Bécsy kitért mind a műfaj történeti, mind pedig elméleti elemzésére, sőt, Paul Claudel munkásságát név szerint is megemlíttette.<sup>22</sup> Milyen hatással volt mindez Pilinszkyre?

Filológiai eszközökkel igazolható, hogy a színháztörténeti cikksorozat hatására írta meg drámáinak nagy részét (nincs sok drámája, a *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, az *Urbi et orbi* és az *Élőképek* – illetve ide számíthatjuk „operalibrettóit” is), tehát joggal feltételezhetjük, hogy felszabadító élményt jelenthetett számára ez a sajátos, „látens” visszaigazolás.

Ha a drámaíró Pilinszky munkásságának méltatását keressük a szakirodalomban, számos olyan megállapítással szembesülünk, amely látszólag megnehezíti az értelmezést. „A Pilinszky-drámák paradoxona végül is az, hogy az író azon ritka alkotók egyikeként látott munkához, akik színházi koncipiáltságú drámaszöveget alkotnak – kidolgozott dramaturgiájuk

16 Rendezte: Vámos László.

17 Rendezte: Vámos László.

18 Vö. *Olvasás közben*, 342–343. Idézi: JELENITS 1988, 259.

19 BÉCSY 1970, 739–747.

20 BÉCSY 2000, 451–476.

21 BÉCSY 1971, 851.

22 BÉCSY 1970, 739.

azonban nem volt. Hatásoknak engedett, tétován kísérletezett, magasrendű, szuverén költői technikájából kölcsönzött megoldásokat. Az agresszió, a kommunikációképtelenség, a szeretet, az üdvözülés, az emlékezés nagy dilemmáit faggató színművei megragadó erejű, de mégiscsak talányos-rébuszos alkotások a színház számára” – összegezte Tarján Tamás.<sup>23</sup> Ezen értelmezés megállapításai között nagy szerepet kap a lírikus és a drámaíró munkásságának egybevetése (a lírikusság „javára”), nem véletlenül: Pilinszky valóban – tudatosan – lírai irányultságú drámákat írt. Bécsy Tamás ugyanis nemcsak a misztériumdráma, hanem a lírai dráma modelljével is megismertette Pilinszkyt. Egy későbbi tanulmányában így írt e drámatípusról, illetve szereplőiről: „a XIX. század második felétől sok olyan dráma található, amelyek mögötti objektum nem tartalmaz konkrét, a valóságosakra közvetlenebbül hasonlító cselekvéssorokat, jellemeket. [...] Ha ezek a valóságtörödékek egyesülnek egy élményben vagy élménnyé, akkor lírai dráma is létrejöhet. [...] így a drámaíró objektumának összetevői átalakulnak olyan »embe-  
rekké«, akik ezt az élményt képesek adekvátnan megjeleníteni, megérzékíteni és rögzíteni. Nem olyan szavakat mondanak, amelyek jellemeket építenek fel, s nem olyanokat, amelyek jellemből fakadó cselekvéseket bontakoztatnak ki, hanem olyanokat, amelyek a drámaíró többé-kevésbé statikus élményét, s annak egy-egy részét vannak hivatva megjeleníteni.”<sup>24</sup>

A fent leírt módon „életre kelő” „szimbolikus színpadi alakokat” lírai képmásoknak nevezi Bécsy, mivel azok mindegyike „[a szerző] lírai élményének megtestesítője, színpadi képmása”.<sup>25</sup> Ez az elgondolás – bár nem áll szoros összefüggésben az iskoladrámák, illetve a misztériumdrámák kérdéskörével – kontinuitást jelenthetett Pilinszky számára a régi színművek szimbolikus szereplőivel, amelyek bizonyos vonásait – például személytelenségüket – ő maga is felhasználta a *KZ-oratóriumban*.

A lírai képmások elmélete szoros összefüggésben áll Federico García Lorca néhány elméleti írásával és drámájával, amelyek – 1967-es, magyarországi kiadásuk után – Pilinszky számára is közvetlenül hozzáférhetővé váltak; saját bevallása szerint hatott is rá Lorca írásművészete. Az emberivé váló költészet című esszéjében a következőket írta a spanyol szerző: „A dráma könyvből kilépő és emberivé váló költészet. Emberivé válik, beszél és kiabál, sír és kétségbeesik. A színpadi alakoknak a költészet ruhájában kell megjelenüniük, de úgy, hogy a csontjukat és a vérüket is látni lehessen.”<sup>26</sup>

23 TARJÁN 1997, 157.

24 BÉCSY 1980, 708–709.

25 BÉCSY 1971, 942.

26 LORCA 1967, 823–824.

A fentiek nyomán a *Gyerekek és katonák*ban szereplő Aranykontyú, a Hattyúnyakú, a férfiak és a Nő a *Síremlék*ben – egyaránt tekinthetők az iskoladrámák és a Bécsey-elméletben szereplő „lírai drámaszereplők”, valamint a korábbi Pilinszky-alakok utódainak. Ezek a Pilinszky-alakok szélsőséges konfliktushelyzetben vannak, olykor már-már antagonisztikus ellentétben állnak egymással. Ha egyikük él, a másikuk elpusztul. (Így történik ez a Fehér pápa és a Fekete pápa esetében is.)

A hagyományos értelemben vett – tehát nem a Bécsey Tamás elméletében szereplő,<sup>27</sup> hanem az általa elemzett darabok ősenek tekinthető – misztériumjátékok alcsoportját képezik a passiójátékok: s ezek középpontjában Jézus szenvedéstörténete áll.

A régi drámákkal egybevetve azt mondhatjuk, hogy Pilinszky elemzett drámái két csoportra oszthatók: passiójátékokra és misztériumdrámákra. Az előbbi kategóriába tartozik a *KZ-oratórium* és az *Élőképek* – mindkét esetben a szenvedés-, illetve megváltástörténet áll a középpontban. A Pilinszky által írt „misztériumdrámák” esetében pedig pontosan meg is nevezhetők a lírai képmások:

Darab címe	Szereplők	Szimbólumok
<i>Gyerekek és katonák</i>	Hattyúnyakú	Szépség
	Aranykontyú	Jóság
<i>Síremlék</i>	Nő	Nő
	Férfi(ak)	Férfi(ak)
<i>Urbi et orbi...</i>	Fehér pápa	Gyengeség
	Fekete pápa	Erő
Három egyfelvonásos opera	Bakancsos lány	Hamisság
	Teremőrnő	Igazság (Valódiság)

27 A misztériumdrámákkal kapcsolatos definíciós problémákról bővebben: BÉCSY 1970, 739.

Mindkét darabtípus jellemzője, hogy dramaturgiai szempontból – Pilinszky megfogalmazása szerint – „egyszerű és nyílt”. Vagyis a szélsőséges, „élet–halál-konfliktus” nyíltan megjelenik bennük. Az élet–halál konfliktus ugyan feloldhatatlan ellentéteket jelent, de ezt változatos módon érzékelteti Pilinszky: a *Gyerekek és katonák* esetében a Jóságot igyekszik bűnbe vinni (és így megszüntetni) a Szépség. A *Síremlék*ben ténylegesen elpusztul a hősnő. Az *Urbi et orbi...* című Pilinszky-drámában pedig megsemmisül a Büszkeség az Alázattól. Az operákban szereplő Igazság pedig ajtó (függöny) mögé szorítja, elrejtja a Hamisságot.

Összegezve tehát elmondható, hogy Pilinszky János számos esetben az iskoladramák vonásait használta saját színpadi alakjainak megformálásakor. Erre inspirálhatták a Bécsy Tamás nevével fémjelzett, tudományos igényességgel fogalmazott cikkei, valamint a régi színművekkel kapcsolatos saját elképzelései és ezzel egybecsengő nézői tapasztalatai.

### **János Pilinszky and the school dramas**

„God’s face bleeds through the texture of history.” In his KZ-Oratorio, János Pilinszky states that drama, again, became school drama and Christian as the plots deal with elementary, basic things. His drama does not follow or repeat reality but shows the final essence of our being, thus, Pilinszky formed a special notion of drama for himself. The paper examines this process, involving his other dramas (*Gyerekek és katonák* / *Children and Soldiers*, *Síremlék* / *Sepulchre*, *Urbi et orbi*, and *Élőképek* / *Tableaux*).

TAR GABRIELLA-NÓRA

## A 18. SZÁZADI GYERMEKSZÍNHÁZ FORRÁSAINAK FELTÁRÁSA A 21. SZÁZADBAN: A SZÍNLAPTÓL AZ ÁRIAGYŰJTEMÉNYIG

### I. Gyermekszínház – történet és gyakorlat

#### Az európai hivatásos gyermekszínház

A 18. század olasz, francia, illetve német nyelvterületein elsősorban a rokokó miniatűr formák iránti rajongása ad(hat)ott életet a gyermekszínház jelenségének. A gyermekszínház története, amely időben körülbelül nyolcvan évet ölel fel 1742-től 1820-ig (Nicolini, az első név szerint ismert, olasz principális fellépésétől Friedrich Horschelt bécsi gyermekbalettjének betiltásáig), csak az egyes társulatok vándorútjának egymás mellé állításaként írható le, miközben a kutató a társulatok típusaira, az egyes korszakok műfaji preferenciájára, a recepció változásaira figyel.<sup>1</sup> Gyermeket a színpadon természetesen mind 1742 előtt, mind pedig 1820 után találunk, anélkül azonban, hogy azok a hivatások ilyenemű funkciójával rendelkeznének.

Az európai felvilágosodás korában a hivatásos gyermekelőadók kimondott gyermektársulatok, felnőtt együttesek vagy színész- és balettiskolák keretében léphettek színre.<sup>2</sup> Az említett gyermektársulatok színészeinek zöme gyermek volt, a trüppöt egy felnőtt igazgató, a principális vezette. Ezek az együttesek vándortársulati jelleggel rendelkeztek, „hivatásos előadókként” felnőtteknek játszottak s vendégszerepléseikkel szinte a teljes kontinenst bejárták.

#### Felix Berner és gyermektársulata

A 18. századi gyermekszínház kontextusában Felix Berner gyermektársulata, amely európai útja során Magyarországon is többször vendégszerepelt, a korszak legismertebb s egyben legjelentősebb efféle vállalkozásának

---

1 Jelenleg körülbelül huszonöt-harminc, gyermekszínházzal vagy azzal is foglalkozó társulatról van tudomásunk.

2 Vö. DIEKE 1934.



számított.<sup>3</sup> Hogy maga Berner tudatosan is törekedett gyermekszínészei népszerűsítésére, azt legjobban az együttes saját színházi zsebkönyve bizonyítja, amely a társulatvezetőről, a vendégszereplésekről, a gyermekszínészekről és a repertoárról is számos adattal szolgál. Szerzője Franz Xaver Garnier, aki művét korabeli színházi szokás szerint a berneri színtársulat sűgőjaként fogalmazta meg – a principális megbízásából s annak naplójegyzetei alapján. A zsebkönyvecske a közönség változó igényeit szem előtt tartva három kiadást is megért.<sup>4</sup>

Franz Xaver Garnier könyvecskéjének bevezetőjéből tudjuk, hogy Felix Berner 1738-ban született Bécsben.<sup>5</sup> A principálisról portré is fennmaradt, amelyet a garnieri zsebkönyvecske mindhárom változatában megtalálunk.<sup>6</sup> A vállalkozó szellemű fiatalember Garnier szerint már 1758-ban egy hét-nyolc személyből álló felnőtt társulatot alapított, amely előbb rögtönzött, majd rendszeres darabokat vitt színre. A színészek közötti viszálykodások azonban nemsokára az együttes felbomlásához vezettek. Berner ezek után próbált szerencsét gyermekszínészekkel, Garnier írása szerint a principálist ebben egyedül egy színésziskola létrehozásának nemes szándéka vezérelte.<sup>7</sup> A trupp első fellépésére 1761-ben került sor, a vállalkozás pedig oly sikeresnek bizonyult, hogy ettől kezdve Berner gyermektársulatával még huszonegy évig, 1786-ban bekövetkezett haláláig járta a világot.

---

3 TAR 2005.

4 Vö. GARNIER 1782, 1784, 1786.

5 DIEKE 1934, 3.

6 A H. Sintzenich, churpfalz-i udvari rézmetsző által 1781-ben jegyzett munka az első két kiadásban a következő felirattal rendelkezik: „Felix Berner. Directeur einer Jugend schauspiel gesellschaft”; az utolsó kiadásban a feliratból kimaradt a „Jugend” szó.

7 A sűgő a vállalkozásról és indítékairól így ír: „Damit verband er [Berner, T.G.N.] ...[den, T.G.N.] Gedanken ..., dass, wie bey andern Kuensten und Wissenschaften eine Beschaeftigung mit ihnen von Jugend auf, fast mehr als das halbe Genie ausmache: solches eben so gut, und noch weit mehr von der Buehne gelte. Er fasste also den Entschluss, eine Kinder-Gesellschaft zu errichten, und in diesen biegsamen Subjekten die Talente aechter Schauspiel-er zu studieren, zu ordnen und anzu..achen. In dieser Pflanzschule gebildet, wie leicht musste da im Fortgang die weitere Vervollkommnung werden?” - „Ezzel ő [Berner, T.G.N.] azt a gondolatot kapcsolta egybe, hogy, akár más művészetek és tudományok esetében a velük ifjúkortól való foglalkozás a zsenialitásnak majd több mint felét teszi, ez éppúgy, s még inkább érvényes a színpadra. Úgy határozott tehát, hogy gyermektársulatot alapít és ezekben a hajlítható lényekben igazi színészek képességeit műveli ki... Az ebben az iskolában kapott képzés után mily könnyűnek kellett lennie a további tökéletesedésnek?” [ford. tőlem]. GARNIER 1786, 4.

A berneri gyermekszínészek rendkívüli mobilitással rendelkeztek, majdnem két és fél évtized során közel kétszáz településen felléptek, nem számítva azt, hogy sok városba többször is visszatértek. Vándorútjuk 1761-től 1786-ig a mai országhatárok értelmében nagy vonalakban a következő országokat érintette: Németország, Franciaország, Svájc, Ausztria, Olaszország, Szlovénia, Horvátország, Magyarország, Szlovákia, Csehország.

Felix Berner hét évben járt gyermekszíneivel Magyarországon.<sup>8</sup> Itteni vendég szerepléseinek idejét és helyszíneit az alábbiakban foglaltuk össze:

1768	Varasd, Kőszeg, Eszterháza, Kőszeg, Sopron, Győr, Buda
1769	Pest, Székesfehérvár, Esztergom, Révkomárom, Pozsony
1770	Varasd, Körmend, Szombathely, Nagyszombat, Sopron
1773	Magyaróvár, Győr, Révkomárom, Tata, Pest, Buda
1774	Pest, Székesfehérvár, Sopron, Rohonc, Sopron, Nagyszombat, Körmöcbánya, Pest
1775/1776	Pozsony, Nezsider
1786	Nezsider, Kismarton, Sopron

Zsebkönyvében F. X. Garnier a berneri társulat névjegyzékét is gondosan összeállította. A jegyzék a színészek esetében a név mellett legtöbbször a társulathoz tartozás idejét és az adott gyermekszínész szerepkörét is pontosan megjelöli.

Gyermekszíneinek zömét Felix Berner igen fiatalon szerződtette, társulatba lépésükkor a gyermekek általában 4–15 évesek voltak.<sup>9</sup> Többségük évekig, akár egy évtizednél többet is az együttesnél maradt, sőt Berner mellett vált felnőtt színésszé. Ekkor az előadók rendszerint búcsút mondtak mentoruknak, s nemegyszer valamely felnőtt társulatnál próbáltak további szerencsét. A berneri színház arculata ilyen értelemben állandóan változott, sőt a kezdetben túlnyomórészt gyermekekből álló társulatban fokozatosan megnőtt a felnőtt színészek száma, mégha a principális továbbra is foglalkoztatott 4–15 éves gyermekeket együttesében.

8 A berneri gyermektársulat kastélyszínházi fellépéseiről Staud Géza értekezett. Vö. STAUD 1977, 48–51.

9 A színésszerződések létezésére Berner színházi szabályzatának következő passzusa utal: „12. Auf die bewiesene unsittliche Aufführung steht Aufhebung des Kontrakts.” — „A bizonyított erkölcstelen magatartás a szerződés felbontásához vezet.” [ford. tőlem]. GARNIER 1786, 48.

A berneri színjátszók között négy magyarországi származású gyermekszínészt is számon tartunk: a pesti Johann Georg Schüllert, a trupphoz Radicsón csatlakozó Franz Paul Königet, illetve a győri Renth Rosaliát és fivérét, Johannes Renthet. Ez utóbbiak nem a trupp egyedüli testvérpárja, Felix Berner sokszor szerződtetett testvéreket színházába. Ilyenek voltak többek között a Lessel-fivérek, a Liskin-nővérek, a Käs-, illetve a Frissl-testvérek. Feltűnő, hogy a testvérek gyakran egymástól függetlenül, más-más helyen álltak be gyermekszínésznek, sőt külön-külön váltak meg a társulattól. Ez szociális helyzetükről is sokat elárul.

Rendkívül értékesek Franz Xaver Garniernek az egyes szerepkörökre vonatkozó feljegyzései. Felix Berner együttesét a korabeli felnőtt társulatok mintájára szervezte meg, amikor a trupp minden tagjával bizonyos szerepkört igyekezett lefedni, amelyek a korabeli felnőtt színészek szerepköréhez képest semmiben sem mutattak eltérést. Színháza, amelynek megalapításában a principálist Garnier szerint kizárólag egy színésziskola nemes gondolata vezérelte, inkább volt hierarchikusan rendezett együttes – ünnepelt gyermekszínészekkel és az ezek játékát szolgáló háttérszínészekkel –, mintsem színitanoda. Megfigyelhetjük, hogy a kor gyakori színpadi megoldásaként a női gyermekszínészek szükség esetén férfiszerepekben is felléptek.

A berneri gyermekszínház felnőtt színházat utánzó jellege leginkább a repertoárkonkordanciák mentén válik világossá. Felix Berner tudatosan játszatta el színészeivel a korabeli felnőtt színtársulatok sikerdarabjait, a gyermekelőadók produkciói ebben az értelemben a felnőtt társulatok sikerrepertoárjának ismétlését, kicsinyített mását jelentették. A kor olyan általános színházi tendenciái is jelentkeztek a gyermekszínház közegében, mint a rögtönző színház irányából a szabályos darabok irányába való súlyponteltolódás.

## **II. Műfaji kérdések – feltárt és feltáratlan források faggatása**

Ahhoz, hogy választ tudjunk adni azokra a kérdésekre, hogy miért voltak népszerűek a 18. századi hivatásos gyermekelőadások; hogyan állították színre a társulatvezetők a gyermekszínházi repertoár egyes tételeit; miben tértek el ezek az előadások a korabeli felnőtt színházak produkcióitól; előbb a gyermekszínházak repertoárjáról és műfaji kérdéseiről kell értekeznünk.

## Európai és magyarországi gyermektársulatok repertoárja

A 18. századi európai gyermekszínjátszás kontextusában a 17–19. század társulatvezetőinek lexikonja alapján körülbelül huszonöt-harminc olyan principálist tartunk számon, aki gyermekszíntársulat vezetőjeként vagy akként is tevékenykedett.<sup>10</sup> Magyarországi vonatkozásban jelenleg tizenkét principálisról és nyolc gyermektársulatról tudunk.<sup>11</sup> Mind európai, mind magyarországi viszonylatban azonban nagyon kevés repertoárt ismerünk; a szöveggönyvek, esetenként színlapok legtöbbje (ha a társulat egyáltalán rendelkezett ilyesmivel) elveszett vagy feltáratlanul lappang. A műsorok jellegére gyakran csak a tanácsi jegyzőkönyvek egy-egy mondata, a magisztrátus játékgendélyének vagy ajánlólevelének valamely passzusa, esetleg a korabeli sajtó egyik két rövid megjegyzése utal.

A 18. századi európai gyermekszínház az ismert társulatok repertoárja alapján mindenekelőtt a következő műfajokkal dolgozott: pantomim, balett, opera, vígopera, daljáték, színjáték, szomorújáték, komédia vagy vígjáték.<sup>12</sup> Annak ellenére, hogy a gyermekszínház műfaji preferenciája a korabeli játékgendélyek, ajánlások, stb. alapján viszonylag jól körvonalazódik, kevés olyan konkrét szövegforrás (például színlap, szöveggönyv, sugópéldány stb.) áll rendelkezésünkre, amelyből megalapozott következtetéseket vonhatnánk le a gyermekszínházak konkrét előadásaira, játékstílusára, színpadtechnikájára vonatkozóan (a feltárt és feltáratlan források kérdését lásd a továbbiakban).

### Felix Bernerhez kapcsolódó feltáratlan források

Kivételt egyedül talán a fentebb bemutatott Felix Berner képez, akinek társulata saját zsebkönyvvvel is rendelkezett (lásd I. fejezet). Berner esetében ugyanakkor azért is nagyon szerencsés helyzetben vagyunk, mivel az utóbbi években – a digitális adatfeldolgozás révén – több, eddig földrajzilag nehezen elérhető külföldi állomány régebbi anyaga is virtuálisan hozzáférhetővé vált (valamely online-katalógus tételeként, de nemegyszer digitális dokumen-

<sup>10</sup> Vö. PIES 1973.

<sup>11</sup> A principálisok és az együttesek száma közötti eltérés azzal magyarázható, hogy a Magyarországon megfordult társulatvezetők között akadt olyan is, aki nem rendelkezett saját vagy állandó gyermektársulattal (lásd Schmallögger, Horschelt, stb.).

<sup>12</sup> Megjegyzendő, hogy a korszak műfaji terminológiája meglehetősen kusza, a fogalmak gyakran egybemosódnak.

tumként is). Ez kutatási témánk szempontjából azért is rendkívüli horderejű, mivel a Berner-féle gyermektársulathoz kapcsolódó eddig feltárt források (zsebkönyvek, játékgendélyek, ajánlólevelek, sajtóhírek) elsősorban a vándorútról, vendégszereplésekről, repertoárról és gyermekszíneszerekről szolgáltak adatokkal, de nem adtak választ a színrevitel, játékstílus, színpadtechnika, és a mindezzel bizonyosan összefüggő recepciótörténet mindeddig megválaszolatlan kérdéseire.

Jelenleg 19 olyan, címe (alcíme vagy címlapja) alapján Felix Berner gyermektársulatához köthető szövegkönyv létezéséről van tudomásunk, amely valamely külföldi állami könyvtár állományában vagy magántulajdonban található. A szövegkönyvek többsége áriagyűjtemény vagyis részleges szövegkönyvként olyan zenés művek (operák, komikus operák, énekesjátékok) dalszövegeit tartalmazza (kotta nélkül!), amelyeket Berner társulata európai vándorútja során előadott, és ezt a legtöbbször néhány oldalas kiadványt a közönség akár meg is vásárolhatta pár krajcárért a vendéjáték alkalmával.

A szóban forgó állami könyvtárak a következők: Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg (online-katalógus): 1 szövegkönyv,<sup>13</sup> Harvard University Library (online-katalógus): 5 szövegkönyv; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (online-katalógus): 2 szövegkönyv; Duke University Library, Jantz Collection (online-katalógus): 1 szövegkönyv; Wienbibliothek: 1 szövegkönyv; Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern (online-katalógus): 1 szövegkönyv; Bayerische Staatsbibliothek München (online-katalógus és digitalizált dokumentum): 4 szövegkönyv. További 4 szövegkönyv található Dr. Rainer Theobald berlini kutató magángyűjteményében.

### III. Példák

#### *Zemire és Azor története a zenés színpadon*

André-Ernest-Modeste Grétry 1767-ben Párizsban ismerte meg a Voltaire-tanítvány Jean François Marmontelt, akihez a következő tíz évben szoros együttműködés kötötte. Marmontel Grétry számára összesen kilenc librettót írt, további két opera esetében pedig művei mintaként szolgáltak.<sup>14</sup> A *Zemire és Azor* című **opera** (André-Ernest-Modeste Grétry – Jean François

13 A továbbiakban az áriagyűjteményeket részleges szövegkönyvnek tekintve az egyszerűség kedvéért szövegkönyvekről beszélünk.

14 JAKOBSHAGEN 2004, 1588.

Marmontel: *Zemire et Azor*, 1771) ennek a sikeres együttműködésnek a hetedik darabja, amelynek megírására Grétry a francia királyi udvartól kapott több más műve mellett megbízást.<sup>15</sup> **Műfaját a szerzők** „comédie-ballet”-ként határozzák meg, a szövegkönyv német fordításai és kiadásai 1773-tól követhetőek nyomon.<sup>16</sup> A mű szüzséje jól ismert az európai kultúrkörben: egy tiszta lány szerelme megváltja az elátkozott, más alakban élni kénytelen férfit: gyakorlatilag ez az alaphelyzet minden „romantikus megváltásopera” ösképe.<sup>17</sup>

Azor, az elátkozott herceg – taszító külseje ellenére (az operában nem derül ki, miért kénytelen ebben az alakban élni) – szerelemre vágyik. Megszereti Zemire-t (aki apja ígéretét megtartandó, Ali, a szolgálja segítségével titokban jutott el a szörny palotájába) és eleinte megpróbálja a lányt maradásra kényszeríteni, amikor az – honvágyat érezve – utoljára szeretné családját meglátogatni, mielőtt végleg a szörny mellett maradna. Azor végül azonban csak azt akarja, hogy Zemire önkéntelenül szeresse viszont őt és szabad akaratából térjen vissza hozzá családjától, noha teljes létezése (uralkodóként, férfiként és emberként is!) Zemire-től függ, élete a lány kezében van. Ez a belső fejlődés nem is marad jutalom nélkül: Zemire, aki apja akaratával szembeszegülve és ígéretét megtartva tér vissza Azorhoz, az utolsó pillanatban érkezik meg a már öntudatlan Azorhoz, akinek megvallja szerelmét. Ez a szerelem oldja fel az átkot: a szörny leveti addigi zord külsejét és Azor herceggé Zemire-rel együtt léphet trónra.

A mintául szolgáló művekhez képest, Grétry és Marmontel operájában a végkifejlet a viszonzott szerelem felismeréséből adódik, míg korábban egy jó-tündér nyújtott megoldást, aki a jót (vagyis a Szépet) megjutalmazza, a rossz (a Szép gonosz nővéreit, akik hűgük boldogságát igyekeztek semmissé tenni) megbünteti. Ez a mozzanat az operából hiányzik: Grétry és Marmontel a történetet Azor szemszögéből meséli el.<sup>18</sup>

---

15 Ugyancsak udvari felkérésre születtek ebben az időszakban a következő művek is: *Le Deux Avides* (1770), *L'Amitié a' l'épreuve* (1770), *L'Ami de la maison* (1771). Vö. JAKOBSHAGEN 2004, 1589.

16 1773: Johann Heinrich Faber fordítása: *Zemire und Azor ein Singspiel in vier Aufzügen aus dem Französischen übersetzt*. Frankfurt am Main mit Adraeischen Schriften. É.n. (a *Zemire és Azor* énekesjátékként jelöli meg); 1775: Karl Emil Schubert (áriaszövegek) és Gottlieb Baumgarten (prózai részek) fordítása: *Zemire und Azor eine Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen*. Nach dem Französischen des Marmontel. Breslau: 1775 bei Johann Friedrich Korn dem Aelteren (romantikus-komikus operáról beszél); 1776: Moritz August Thümmel fordítása: *Zemire und Azor. Eine komische Oper. Nach dem Französischen des Herrn Marmontel*. Frankfurth und Leipzig: 1776 (a műfajt komikus operaként jelöli meg).

17 DAHLHAUS 1987, 566.

18 Uo.

A szerzőpáros ugyanakkor kibővíti a szereplők sorát egy nyúlshívdű-nagyét-kű szolgál, Ali figurájával, aki valószínűleg az olasz opera buffa világából származhat.<sup>19</sup> Az alkotók művüket komikus balletként jelölték meg énekekkel és táncokkal („comédie-ballet mêlée de chants et de danses”<sup>20</sup>). Az 1771-es ősbemutatót követően Marmontel librettójának több német fordítása is született, a német források énekesjátékról, illetve romantikus-komikus operáról („Singspiel”, „romantisch-komische Oper”) beszélnek.<sup>21</sup>

## Berner *Zemire és Azor*-előadásai

Franz Xaver Garnier zsebkönyve a berneri gyermektársulat előadásában hat *Zemire és Azor*-előadást dokumentál, mégpedig az 1776 és 1782 közötti időszakra vonatkozóan. Három előadás esetében színlapok is fennmaradtak.

Az első előadásra 1776-ban – öt évvel a franciaországi ősbemutatót követően – Bécsben került sor. Felix Berner első alkalommal 1776. május 12-től 1777. február 11-ig tartózkodott társulatával (megszakításokkal!) Bécsben.<sup>22</sup> Ő volt az első társulatigazgató, aki a „Weisser Fasan“ (Fehér Fácán) nevű fogadóban található tánctermet színházi célokra használta, példáját később többen követték.<sup>23</sup> Bécsi tartózkodása során Berner ugyanakkor saját faszínházat építtetett karzattal a Leopoldvárosban; ennek elkészüléséig gyermekegyüttese a Fehér Fácánban, illetve 1776. július 31-től kezdődően Penzingben játszott.<sup>24</sup> A lipótvárosi színházat Grétry *Die beiden Geizigen* című művével, a *Die gefoppten Bauern* című balettel és Grétry *Zemire és Azor* című vígoperájával nyitották meg, amelyet Mária Teréziának szóló ajánlasként a gyermekszínészek Garnier szerint egymás után négyszer is előadtak.<sup>25</sup> A *Zemire és Azor*-előadás pontos napját színlapok hiányában nem ismerjük; csak annyi bizonyos, hogy a négyszeres bemutatónak 1776. július 31-e után

---

19 Uo.

20 GRÉTRY, André-Ernest-Modeste–MARMONTEL, Jean François, *Zemire et Azor. Comédie-Ballet En Vers Et En Quatre Actes, Mêlée De Chants Et De Danses*, Paris, Brunet, 1783.

21 A szövegkönyvfordításokra, illetve az előadásokhoz kapcsolható színlapokra itt egyaránt gondolunk.

22 GARNIER 1786, 10. Vö. DIEKE 1934, 64.

23 Uo.

24 Uo.

25 Uo.

és 1776. november 4-e előtt kellett sorra kerülnie, hiszen július végén Felix Berner társulata még Penzingben játszott, illetve november 4-én már sor került az együttes lipótvárosi záróelőadására.

Bernerék második, 1777-es *Zemire és Azor*-előadása Steyrhez kötődik, Garnier csak arról tesz említést, hogy Grétry művét a gyermektársulat ekkor a lambergi hercegnek ajánlotta.<sup>26</sup>

1778. január 7-én Felix Berner nürnbergi játszóhelyét, az ottani operaházat nyitotta meg Grétry vígoperájával és a *Die ländliche Unterhaltung* című ballettel.<sup>27</sup> Az előadásra vonatkozóan színlappal is rendelkezünk, amelyen a szereposztást azonban csupán ceruzával tüntették fel: Azor szerepét Md. Gspan alakította, a Sander neve mellett szereplő név olvashatatlan, Alit Ms. Berner játszotta, Sander leányainak szerepében Ms. Rendin (*Zemire*), Ms. Rubhoferin (*Fatime*) és Ms. Brandin (*Lisbe*) léptek fel, a tündér szerepében Rend látható.<sup>28</sup>

A garnieri színészjegyzékek alapján több előadó életkora is kiszámítható: a *Zemire*-t alakító Rosalia Renth 1778-ban 14 éves volt; öccse, Johannes Renth (tündérszerepben!) ekkor 10 évet töltött. A *Fatime* szerepében fellépő Elisabeth Rubhoferin 1778-ban – ha Garnier jegyzékei pontosak – már 25 éves kellett, hogy legyen, a *Lisbét* játszó Josepha Brand ekkor 13 éves volt. Nem sikerült adatolnunk viszont az *Azort* éneklő Mad. Gspan (asszony) életkorát, mivel esetében Garnier sem a társulatba lépés idejét, sem a belépéskor betöltött életévet nem rögzítette. Gertraude Dieke kutatásainak köszönhetően ismerjük ugyanakkor az *Ali* szerepében fellépő Lisette Berner életkorát, aki 1765 született, tehát 1778-ban 13 éves lehetett.<sup>29</sup> Feltűnő, hogy Felix Berner *Azor* herceg szerepét színésznővel játszatta; Gspan asszony szerepköréről Garnier maga is a következőt írja: hősök, első szerelmesek, királyok, karakterszerepek énekes- és színjátékokban.<sup>30</sup>

A következő, a negyedik *Zemire és Azor*-előadással Berner társulata Ulmban mutatkozott be 1781. november 26-án.<sup>31</sup> Az előadásról színlap is tudósít: Az 1781-es ulmi *Zemire és Azor*-bemutató szereposztása az ulmi Városi

26 GARNIER 1786, 10.

27 DIEKE 1934, 65, 200.

28 A színlap a Stadtbibliothek Nürnberg állományában található, jelzete: Nor. 1307 2° (1778), részletes leírását lásd még DIEKE 1934, 200.

29 Vö. DIEKE 1934, 97.

30 Vö. TAR 2012, 157–160.

31 DIEKE 1934, 65.



Levéltár (Stadtarchiv Ulm) fondleírása<sup>32</sup> alapján a következőképpen alakult: Azor szerepében Gspan asszony, Sander szerepében Ertlinger, Ali szerepében Jakob Lessel (17 éves), Zemire szerepében Rosalia Renth (17 éves), Fatime szerepében Margaretha Liskin (14 éves), Lisbe szerepében Josepha Brand (16 éves), a tündér szerepében pedig Johanna Vogt (21 éves) lépett fel. A vígoperát követően a gyermekszínház a *Das Strassburgerfest* című balettet adták elő. A színészek életkora, amelyet két kivétellel ismét Garnier alapján rekonstruáltunk, világosan jelzi, hogy a *Zemire és Azor* esetében is „egy fokozatosan felnőtté váló előadás” történetét követhetjük nyomon, hiszen Berner legtöbb esetben megtartotta a vígopera egyes szerepeiben sikeresnek bizonyuló színészeit, mégha ezzel fokozatosan az előadás gyermekszínházi jellegéről le is kellett mondania.

Felix Berner mindkét utolsó *Zemire és Azor*-előadására 1782-ben került sor: 1782. augusztus 24-én Oettingenben (erről nincs további adatunk), illetve 1782. október 17-én ismét Nürnbergben.<sup>33</sup> Az 1782. október 17-én megtartott nürnbergi előadásról ugyancsak fennmaradt egy színlap a nürnbergi Stadtbibliothek **történeti** anyagában.<sup>34</sup> Az 1782-es nürnbergi előadás újdonsága a korábbi **nürnbergi**, illetve ulmi fellépésekhez viszonyítva, hogy az 1778-ban és 1781-ben Lisbét játszó Josepha Brand Azorra avanszál! Mad. Gspan ekkor valóban nem volt már a társulatnál (Garnier alapján 1782. május 23-án vált meg Bernertől), de úgy tűnik, hogy az 1782-es *Zemire és Azor*-előadás kivételével Gspan asszony végig a társulat Azor hercege maradhatott. Hasonló kontinuitást látunk a Zemire-t alakító Rosalia Renth esetében is. A szereposztás tekintetében csupán az Azor herceg alias Brand kisasszony változtatásból adódik egy második eltérés az 1781-es ulmi fellépéshez képest: Lisbe szerepét a társulatvezető Katharina Schneckeburgerre osztja. A Gertraude Dieke által közölt társulati jelmeztárban tételként „Azor maszkja” is szerepel.

A források összevetése során azt is megállapítottuk, hogy Felix Berner a mű zenés részeit illetően a legkorábbi, a Faber-féle német fordítással dolgozott színpadán. Berner áriagyűjteménye – kisebb-nagyobb eltérésekkel – ugyanígy Faber szöveggönyvének áriáit tartalmazza. A szövegek összevetése során az eltérésnek három formája figyelhető meg: Bernernél néhány Faber-féle szövegrész hiányzik, néhány ária szövege az eredetihez képest lerövidült.

32 *Findbuch des Bestandes G 3: Sammlung von Theaterzetteln 1670–1899*. Stadtarchiv Ulm.

33 DIEKE 1934, 73–74.

34 Jelzete: Nor. 1307 2° (1782), leírja DIEKE 1934, 203.

A Berner-féle áriagyűjtemény egyes részei másfajta nyomdatechnikai szövegfeldolgozással élnek, illetve eltérő mondatrendre, másfajta szóválasztásra is találtunk példákat. Mindennek tükrében megállapítható, hogy a *Zemire és Azor* berneri énekszövegének szintjén az előadásszöveg gyermekszíneszerekre való alkalmazása elsősorban a rövidítésben, a szöveg „meghúzásában” mutatkozik meg. Ez a memorizálást, a gyorsabb megtanulást segítette, amelyet bizonyára mind a kísérőzene, mind a szövegek nyomdai tördelése jótékonyan alátámasztott.

#### IV. Következtetések

Felix Berner zenei előadásait folyamatszerűségükben érdemes vizsgálni. A hat előadást megért *Zemire és Azor* példája ugyanis azt mutatja, hogy míg kezdetben az előadás a gyermekszíneszerek korából következően valóban gyermekszínházi produkció volt, addig az előadás utolsó változataiban már többségében időközben felnőtt, fiatal színészek léptek fel. Ez abból következik, hogy a társulatvezető végig megtartotta az egyes szerepekben „bevált”, valószínűleg szerepeikben sikeres színészeket és nem cserélte ki őket fiatalabb társaikkal. Az előadás tehát a gyermekszíneszerekkel együtt „öregedett”.

Feltűnő, hogy *Azor* szerepét Berner végig női színésznőre, tehát női hangra osztotta, ami forrásaink alapján a korabeli felnőtt színházban nem volt jellemző eljárás. A nürnbergi, Felix Bernerhez kapcsolható színlapgyűjtemény tükrében a társulatigazgató viszont hajlamos volt, férfi főszerepeket női színészekkel játszatni.

A társulat jelmezlistája alapján Gspan asszony, majd Brand kisasszony *Azor* szerepét – valószínűleg a herceggé való visszaváltozás pillanatáig – maszkban alakította. A korabeli felnőtt társulatok előadásai nagyobb személyzetet mozgattak, az eredeti szereplők sora a tündérek és génuszok mellett *Azor* kíséretével bővült ki.

A gyermekszínházi *Zemire és Azor*-előadások sikerét többek között a rokokó kicsiny formák iránti rajongásában látjuk, illetve a kor zenei ízlésének a „természetellenes” iránti fogékonyságával magyarázzuk. Szöveg szintjén ezek a vendégjátékok – a korabeli felnőtt *Zemire*-előadásokhoz képest és a valószínűleg a könnyebb gyermekszíneszi memorizálás érdekében – valamivel rövidebb szöveggel dolgoztak, a „meghúzás” fokára viszont sugókönyv hiányában jelenleg nem tudunk választ adni.

Berner későbbi, fiatal színészekkel játszott *Zemire és Azor*-bemutatói beilleszthetők a Grétry-mű korabeli általános sikertörténetébe, amelyet a felnőtt zenés színházakban mindenekelőtt az egzotikus és a csodás kategóriáinak színpadi találkozása eredményezhetett.

### **Unerschlossene Quellen zum Kindertheater im 18. Jahrhundert: von Theaterzetteln bis zu den Arienbüchern**

Die über Berners Kindertheater bisher erschlossenen Quellen (Theateralmanache, Spielerlaubnisse, Gutachten, Pressemitteilungen) berichteten vor allem über den Wanderweg, die Gastspiele, das Repertoire und die Schauspieler der Gesellschaft; wichtige Fragen der Spieltechnik bzw. der Inszenierung und dadurch der Rezeptionsgeschichte blieben aber dabei weiterhin unbeantwortet.

Durch diverse Digitalisierungsprojekte der letzten Jahre haben wir über die Existenz von neunzehn solchen Textbüchern erfahren, die aufgrund ihrer Titel oder Untertitel mit Felix Berners Kindergesellschaft zusammenhängen und die sich im Bestand einer ausländischen öffentlichen Bibliothek oder im Privatbesitz befinden. Die meisten der Textbücher sind Arienbücher, d.h. sie enthalten ohne Noten den Text der musikalischen Einlagen solcher Opern, Operetten oder Singspiele, die Berner im Laufe seines europäischen Wanderwegs aufführte. Das Publikum konnte sich diese meistens aus ein paar Seiten bestehenden Publikationen anlässlich des jeweiligen Gastspiels für wenige Kreuzer sogar anschaffen.

In der vorliegenden Studie werden die obigen Quellen präsentiert, indem an einem konkreten Fallbeispiel (Marmontels und Grétrys *Zemire und Azor*) die spannenden Fragen der Inszenierung und Spieltechnik neu aufgegriffen werden. Die Arienbücher als Primärquellen wurden durch bisher unerschlossene Bernersche Theaterzettel für die Spieljahre 1778 und 1782 ergänzt.

## A KÖTETBEN HIVATKOZOTT MŰVEK BIBLIOGRÁFIÁJA

- A magyar irodalom története*,  
főszerk. SÓTÉR István, II, Budapest, Akadémiai, 1964.  
<http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/02/288.html>
- A magyar színikritika kezdetei (1790–1837)*,  
2000, kiad. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Mundus Kiadó
- A Nemzeti Színház műsorlexikona*, 1944,  
összeáll. HAJDU ALGERNON László, előszó HARASZTI Emil, Budapest
- A szentek élete*, 1988,  
főszerk. DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 1988.
- A színház világtörténete*, 1986,  
főszerk., HONT Ferenc, Budapest, Gondolat Kiadó
- A' Kisfaludy-Társaság' Évlapjai*, 1846,  
VI, Pest, Eggenberger J. és fia acad. könyvtárosok
- ABERT, Hermann, 2007,  
*W. A. Mozart*, translated by Stewart Spencer,  
New Haven – London, Yale University Press
- ADAM, Antoine, 1962,  
*Histoire de la littérature française au XVIIe siècles*, Paris, Éditions Mondiales
- ADAM, Jean, 1967,  
*L'Humanisme en Alsace, l'école, les humanistes, la bibliothèque*, Sélestat,  
Bibliothèque humaniste
- ALBRECHT, Michael von, 2003,  
*A római irodalom története*, ford. TAR Ibolya, Budapest, Balassi Kiadó
- ALLEN, Brian, 1987,  
*Francis Hayman*, New Haven & London, Yale University Press
- ALMÁSI Gábor, 2007,  
*Az Oláh Miklós elleni gyűlöletről. Szélsőséges nemzeti-társadalmi előítéletek humanista körökben = Mindennapi választások. Tanulmányok Péter Katalin 70. születésnapjára*, szerk. ERDÉLYI Gabriella és TUSOR Péter, Budapest, 585–616.
- ALSZEGHY Zsolt – SZLÁVIK Ferenc, 1913,  
*Csiksomlyói iskoladrámák*, Budapest, MTA
- ANGERMÜLLER, Rudolph–ROBINSON, Philip E. J.,  
'Beaumarchais, Pierre-Augustin' címszó = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001.

- APOLLONIO, Mario, 1981,  
*Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, vol. I.
- APPIANOS, 2008,  
*Róma története*, Budapest, Osiris
- ARANY János, 1968,  
*Bánk bán tanulmányok* (1858) = *A. J. Válogatott prózai munkái*,  
 Budapest, Magyar Helikon
- ARISZTOTELÉSZ, 1992,  
*Poétika*, Budapest, Kossuth Kiadó
- ASSMANN, Jan, 1999,  
*A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford.  
 HÍDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- ATTOLINI, Giovanni, 1988,  
*Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Editori Laterza
- AUBURN, Mark S., 2004,  
*Garrick at Drury Lane, 1747–1776 = Cambridge History of British Theatre 1660 to 1895*,  
 vol. 2, ed. DONOHUE, Joseph, Cambridge, University Press
- BAGOSSY Edit, 1999,  
*A melodráma a XVIII. század olasz irodalmában* = MADARÁSZ Imre (szerk.),  
*Italianistica Debreceniensis*, Debrecen, VI, 77–93.
- BAGOSSY Edit, 2000,  
*Az ösztönös remekmű, Pietro Metastasio: Didone abbandonata*, = MADARÁSZ Imre (szerk.),  
*Italianistica Debreceniensis*, Debrecen, VII, 151–175.
- BAGOSSY Edit, 2001,  
*A császár költője. Metastasio VI. Károly bécsi udvarában* = MADARÁSZ Imre (szerk.),  
*Italianistica Debreceniensis*, Debrecen, VIII, 162–194.
- BAGOSSY Edit, 2004,  
*Zeneiség és drámaiság a metasztasioi melodramákban* = MADARÁSZ Imre (szerk.),  
*Italianistica Debreceniensis*, Debrecen, XI, 156–170.
- Bagossi Edit, 2011,  
*Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó
- BAHTYIN, Mihail, 1997,  
*Az eposz és a regény = Az irodalom elméletei, III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 27–68.
- BAJZA József, 1842,  
*Shakespeare, francia színművek s az Athenaeum: Válaszul Henszlmann Imre úrnak*,  
 Athenaeum, 1842, 585–590, 593–598, 602–608.
- BALANYI György, BIRÓ Imre, BIRÓ Vencel, TOMEK Vince, 1943,  
*A magyar piarista rendtartomány története*, Budapest

- BALASSI Bálint, Gyarmati, 1990,  
*Szép magyar komédia: Thyrsisnek Angelicával, Sylvanusnak Galatédával való szerelmeikről*,  
 kiad. KÖSZEGHY Péter, SZABÓ Géza, utószó: KÖSZEGHY Péter, Budapest, Szépirodalmi
- BALASSI, Bálint, 2004,  
*Bella commedia ungherese*, trad. di Romina CINANNI, testo a cura di Romina CINANNI,  
 Paolo TELLINA, Roma, Lithos
- BALÁZS Mihály, 2006,  
*Megjegyzések a Komédia Balassi Menyhárt árultatásáról értelmezéséhez* = B. M.,  
*Felekezeti és fikció. Tanulmányok 16–17. századi irodalmunkból*, Kolozsvár, 159–174.  
 (Régi Magyar Könyvtár, Tanulmányok 8.)
- BALBINUS, Bohuslaus, 1680,  
*De B. Joanne Nepomuceno, ecclesiae metropol. Pragensis S. Viti Canonico, Presb., Martyre  
 Pragae et Nepomuci in Bohemia* = HENSCHENIUS, Godefridus – PAPEBROCHIUS, Daniel  
 (eds.), *Acta Sanctorum. Tom. III. Maji*, Antverpiae, 667–680.
- BÁLINT Sándor – BARNA Gábor, 1994,  
*Búcsújáró magyarok: A magyarországi búcsújárás története és néprajza*,  
 Budapest, Szent István Társulat
- BÁLINT Sándor, 1943,  
*Loretto és hazánk*, = B. S., *Sacra Hungaria: Tanulmányok a magyar vallásos népelet  
 köréből*, Kassa, Veritas, é. n. [1943], 28–35.
- BÁLINT Sándor, 1977,  
*Ünnepi kalendárium II., A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai  
 hagyományvilágából*, Budapest, Szent István Társulat
- BÁLINT Sándor, 1998,  
*Ünnepi kalendárium I–III.*, Budapest, Mandala Kiadó
- BALOGH Piroska – SZILÁGYI Márton, 2005,  
*„...quibus Linguae Hungaricae propagatio cordi est”: Az Ephemerides Budenses a magyar  
 nyelvhasználat kérdéseiről* = *Tanulmányok a magyar nyelv ügyének 18. századi történetéből*,  
 szerk. BÍRÓ Ferenc, Budapest, Argumentum Kiadó, 23–69.
- BALOGH Piroska – SZILÁGYI Márton, 2013,  
*Ephemerides Budenses o problemach uzywania jezika wegierskiego* = *Latinitas Hungarica:  
 Łacina w kulturze wegierskiej*, szerk. Jerzy AXER – László SZÖRÉNYI, Warszawa, Wydział  
 Artes Liberales UW; Wydawnictwo DiG, 439–479.
- BALOGH Piroska, 2006,  
*Lexikonok és narratívák. Schedius Lajos irodalomtörténet-írói kísérletei* = *Historia litteraria  
 a XVIII. században*, szerk. CsÖRSZ Rumen István – HEGEDŰS Béla – TÜSKÉS Gábor,  
 Budapest, Universitas Kiadó, 175–197.

- BALOGH Piroska, 2007,  
*Mozaikok egy hajdanvolt szerkesztő arcképéhez – Spielenberg Pál = Tanulmányok a 70 éves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs – SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 15–44.
- BALOGH Piroska, 2015a,  
*A nyelvkérdés és a latin újságírás paradoxonai a 18. század végén = Humanista történetírás és neolatin irodalom a 15-16. századi Magyarországon*, szerk. BÉKÉS Enikő – KASZA Péter – LENGYEL Réka, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 207–219.
- BALOGH Piroska, 2015b,  
*The Language Question and the Paradoxes of Latin Journalism in Eighteenth-century Hungary = Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary*, ed. by Gábor ALMÁSI – Lav ŠUBARIĆ, Leiden, Brill, 166–189.
- BÁN Imre, 1961,  
*Régi magyar drámai emlékek*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei, 361–369.
- BÁN Imre, 1971,  
*Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Budapest
- BÁN Imre, 1976,  
*A Karthausi Névtelen műveltsége*, Budapest, Akadémiai (Irodalomtörténeti Füzetek, 88).
- BÁNDI Vazul, 1896,  
*A csíksomlyói római katolikus főgymnasium története = A csíksomlyói római katolikus főgymnasium értesítője*, 1895/96, 1–440.
- BÁRCZI Géza, 1996,  
*A magyar nyelv életrajza*, Budapest, Custos Kiadó
- BARNA Gábor, 1990,  
*Búcsújáró és kegyhelyek Magyarországon*, Budapest, Panoráma Kiadó
- BÁRÓCZI Sándor, 1982,  
*Erköltői mesék = Érzelmes históriák*, Budapest, Magvető
- BARTA János, 1976,  
*Bánk és Melinda tragédiája* [Napkelet, 1925.] = Uő, *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 385–395.
- BARTA János, ifj., 1988,  
*Mária Terézia*, Budapest, Gondolat Kiadó
- BARTHA Dénes – RÉVÉSZ Dorrit, 1978,  
*Joseph Haydn élete dokumentumokban*, Budapest

- BARTHA Katalin Ágnes, 2010,  
*Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció,*  
 Budapest, Argumentum Kiadó
- BARTHES, Roland, 1996,  
*A műtől a szöveg felé,* ford. KOVÁCS Sándor = Uő, *A szöveg öröme,*  
 Budapest, Osiris Kiadó, 56–74.
- BARTÓK Zsófia Ágnes, 2015,  
*Az Érdy-kódex exemplumai,* doktori értekezés, Budapest, ELTE BTK
- BASICS Beatrix, 2014,  
*Merániai Gertrúd ábrázolásai a 19. században. Szerepképek, illusztrációk = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013,* szerk. MAJOROSSY Judit,  
 Szentendre, Ferenczy Múzeum, 245–256.
- BAUER, Barbara – LEONHARDT, Jürgen (ed.) 2000,  
*Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici – Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns. München 1597. Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar,*  
 Regensburg Schnell & Steiner
- BAYER József, 1887,  
*A nemzeti játékszín története,* Budapest, Hornyánszky
- BAYET, Jean, 1972,  
*Literatura latină,* ford. Gabriela Creția, București
- BAŽIL, Martin, 2011,  
*Drama v jezuitské škole jako literární dílo,* = POLEHLA, Petr – HOJDA, Jan (éd.),  
*Náboženské divadlo v raném novověku,* Ústí nad Orlicí, Ofts, 9–18.
- BÉCSY Tamás, 1970,  
*A dráma-modellek és a mai dráma,* Jelenkor, 739–747.
- BÉCSY Tamás, 1971,  
*A líraiság és a mai dráma,* Jelenkor, 528–538, 712–720, 850–855, 941–945, 1024–1028,  
 1972, 60–67.
- BÉCSY Tamás, 1980,  
*A lírai dráma elméleti kérdéseiről,* Irodalomtörténeti Közlemények, (84), 708–709.
- BÉCSY Tamás, 2000,  
*Ontológiai drámaelmétről 2000-ben,* Irodalomtörténet, (81), 451–476.
- BEDY Vince, 1939,  
*Győr katolikus vallásos életének múltja,* Győr (Győregyházmegye múltjából, 5)
- BÉHAR, Pierre, 1985,  
*Anton Ulrichs 'Andromeda' als Verwandlung von Corneille's 'Andromède' = Jean-Marie VALENTIN (Hrsg.), "Monarcha Poeta": Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg,* Amsterdam, Rodopi



- BELLA, Carla, 1981,  
*Eros a censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze, Nuovedizione Enrico Vallecchi
- BENKE József *színházelméleti írásai*, 1976,  
 szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Magyar Színházi Intézet (Hasonmás kiadás)
- BENKE József, 1809,  
*A' theátrum tzélja és haszna. Schiller szava a' játékoshoz*,  
 Buda, Királyi univerzitás nyomdája
- Benkő József *levelezése*, 1988,  
 szerk. SZABÓ György és TARNAI Andor, Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézete
- BENKŐ József, 1778,  
*Transsilvania sive magnus transsilvaniae principatus: pars prior sive generalis*, Bécs
- BEÖTHY Zsolt, 1876,  
*Az első magyar politikai szinmű és kora*, Budapest
- BERTINO, Giovanni, 1907,  
*La prima tragedia regolare della letteratura italiana e il teatro nel Rinascimento*, Sassari,  
 Tipografia e Libreria G. Gallizzi e C.
- BERZSENYI Dániel *prózai munkái*, 2011,  
 s. a. r. FÓRIZS Gergely, Budapest, EditioPrinceps (Berzsenyi Dániel Összes Munkái)
- BESSENYEI György, 1930,  
*Tarimenes utazása. Szatirikus állambölcséleti regény*. Budapest, Berzsenyi Dániel  
 reálgimnázium ifúsága
- BESSENYEI György, 1990,  
*Költemények*, s.a.r. GERGYE László, Budapest, Akadémiai Kiadó  
 (Bessenyei György Összes Művei).
- BESSENYEI György, 1990a,  
*Színművek*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó (Bessenyei György Összes  
 Művei).
- BETTELHEIM, Bruno, 1985,  
*A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Budapest, Gondolat
- BIANCONI, Lorenzo, 1991,  
*Storia della musica, Il Seicento*, vol. 5., E.D.T. Edizioni di Torino
- BINDER Jenő, 1898,  
*Egy magyar Lázár-dráma és rokonai*, EphK 22, 19–43, 97–111, 221–323.
- BINNI, Walter, 1963,  
*L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia
- BÍRÓ Ferenc, 1978,  
*A legérzékenyebb nemzedék. (Báróczi Sándor és testörirő barátai)*, Irodalomtörténeti  
 Közlemények, 1., 16–31.

- BÍRÓ Ferenc, 1998,  
*A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Budapest, Balassi Kiadó
- BÍRÓ Ferenc, 2002,  
*Katona József*, Budapest, Balassi Kiadó
- BÍRÓ Ferenc, 2010,  
*A legnagyobb pennaháború. Kazinczy és a nyelvkérdés*, Budapest, Argumentum
- BITSKEY István, 1997,  
*Püspökök, írók, könyvtárak. Egri főpapok irodalmi mecénatúrája a barokk korban*, Eger, Heves Múzeumi Szervezet
- BLOEMENDAL, Jan – NORLAND, Howard B. (eds.), 2013,  
*Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden – Boston, Brill
- BLOEMENDAL, Jan, 2013,  
*Central and Eastern European Countries* = BLOEMENDAL, Jan – NORLAND, Howard. B. (eds.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden – Boston, Brill, 633–656.
- BLOEMENDAL, Jan, 2014,  
*Neo-Latin Drama* = FORD, Philip – BLOEMENDAL, Jan – FANTAZZI, Charles (eds.), *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World*, Leiden – Boston, Brill, 473–484.
- BOBERSKI, Heiner, 1978,  
*Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien, ÖAW (Theatergeschichte Österreichs, Bd. VI, Salzburg, Heft 1)
- BOBERSKI, Heinrich (Heiner), 1976,  
*Das Benediktiner-Theater an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*,  
 Diss. Wien (masch.)
- BOBKOVÁ[-VALENTOVÁ], Kateřina, 2003,  
*Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji ve 20. letech 18. století*, Pražský sborník historický, 32, 148–157.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina – BOČKOVÁ, Alena – JACKOVÁ, Magdaléna (eds.), 2015,  
*Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách* (Theatrum Neolatinum I.), Praha, Academia (Sajtó alatt)
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina – JACKOVÁ, Magdaléna, 2010,  
*Úvod do kapitoly: Jezuitské divadlo v Čechách. Einleitung in das Kapitel: Jesuitentheater in Böhmen* = CEMUS, Petronilla et al. (eds.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Praha, Karolinum, 895–908.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, 2006,  
*Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*, Praha, Nakladatelství Karolinum
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, 2006a,  
*Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*, Praha, Karolinum

- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, 2006b,  
*Literární činnost jezuitských gymnaziálních učitelů určená škole (na příkladu uherskohradištského gymnázia ve 30. letech 18. století*, *Studia Comeniana et historica*, 36, č. 75–76, s. 179–186.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, 2010,  
*Das Bild des Herrschers auf der Jesuitenbühne* = CEMUS, Petronilla et al. (eds.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Praha, Karolinum, 925–934.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina (ed.), 2011,  
*Consuetudines Assistentiae Germaniae I*, Praha, Historický ústav
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, 2011a,  
*Divadlo na žateckém gymnáziu* = POLEHLA, Petr – HOJDA, Jan (eds.), *Náboženské divadlo v raném novověku*, Ústí nad Orlicí, s. 43–59.
- BOČKOVÁ, Alena – ZDICHYNEC, Jan, 2010,  
*Der heilige Nepomuk auf der Jesuitenbühne – ein Editionsprojekt* = CEMUS, Petronilla et al. (eds.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Praha, Karolinum, 947–962.
- BOČKOVÁ, Alena, 2015,  
*From sanctulus to sacer: Suggested Typology of Jesuit School Plays Featuring St. John of Nepomuk in the Czech Province*, *Acta Universitatis Carolinae – Philologica, Graecolatina Pragensia*, 25, 113–133.
- BOČKOVÁ, Alena, 2015a,  
*Historia S. Joannis Nepomuceni, Zpráva historická o životě sv. Jana Nepomuckého aneb Podoby barokního překladu*, Praha, Scriptorium, 2015 (in Druck)
- BODÓ Márta, 2009,  
*Iskola és színház. Az iskoladráma neveléstörténeti és pedagógiai szerepe*, Kolozsvár, Verbum Kiadó
- BODÓ Márta, 2012,  
*Az iskolai színháztudás évszázadai: Élő forrás a mának*, Keresztény Szó, 1. sz.  
<http://www.keresztenyszo.katolikhos.ro/archivum/2012/januar/5.html>
- BODOLAY Géza, 1963,  
*Irodalmi diáktársaságok 1745–1848*, Budapest, Akadémiai
- BOGNÁR, Péter, 2010,  
*The Origin of the Hungarian Dodecasyllable (Hypothesis)* = *Formes strophiques simples: Simple Strophic Patterns*, ed. Patrizia NOEL AZIZ HANNA–Levente SELÁF–Joost van DRIEL, Budapest, Akadémiai, (Poetica et Metrica, 1), 235–248. ([https://www.academia.edu/8331455/The\\_Origin\\_of\\_the\\_Hungarian\\_Dodecasyllable\\_a\\_Hypothesis\\_](https://www.academia.edu/8331455/The_Origin_of_the_Hungarian_Dodecasyllable_a_Hypothesis_))

- BOK, Václav, 2013,  
*Poznámky k jezuitským hrám dedikovaným posledním českokrumlovským Eggenberkům (1665–1719)* = CÍSAŘOVÁ SMÍTKOVÁ, Alena – JELÍNKOVÁ, Andrea – SVOBODOVÁ, Milada,  
*Libri magistri muti sunt: pocta Jaroslavě Kašparové*, Praha, Knihovna AV ČR, 401–413.
- BOLDIZSÁR Ildikó, 2010,  
*Mesetérápia. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*, Budapest, Magvető Kiadó
- BOMBERA, Jan, 1983,  
*Divadelní hry piaristických škol v Kroměříži*, Zpravodaj muzea Kroměřížska, 1983/2.
- BOMBERA, Jan, 1987,  
*Divadelní hry piaristických škol v Bruntále*, Časopis Sleského muzea v Opavě, vědy historické, B, 36.
- BOMBERA, Jan, 1990,  
*Divadelní hry piaristických škol v Litomyšli*, Sborník prací východočeských archivů, Zámorsk, Státní oblastní archiv, 7, 9–30.
- BOMBERA, Jan, 1995,  
*Divadelní hry a deklamace piaristických škol v Příboře = Piaristé v Příboře, sborník příspěvků z odborného sympozia 300 let piaristického gymnázia v Příboře*, Nový Jičín, Státní okresní archiv, 150–176.
- BÓNA István, 2003,  
*A gödöllői kastély színháztermének falfestés-restaurálása*, Műemlékvédelem, XLVII./6., 391–397.
- BOND, Joannes, 1668,  
*Quinti Horatii Flacci Poemata, Scholis sive Annotationibus, Commentarii instar, illustrata Joane Bond, Brunsvigae*
- BONFINI, Antonio, 1995,  
*A magyar történelem tizedei*, ford. KULCSÁR Péter, Budapest, Balassi
- BORBÉLY István, 1909,  
*Unitárius polemikusok a XVI. században*, Kolozsvár
- BOYLE, Antony James, 1997,  
*Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*, London, Routledge
- BÖRCSÖK Mária, 1979,  
*Gertrudis panasza*, Kortárs, 1764–1769.
- BÖSZÖRMÉNYI Sándor, 1909,  
*A Balassa Comoediáról*, Budapest
- BRADEN, Gordon, 1985,  
*Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. Anger's Privilege*, New Haven and London, Yale University Press

- BRUSCAGLI, RICCARDO, 1988,  
*Il paradigma tassiano tra Gravina e Metastasio* = a cura di GALLO, Bruno, *Forme del melodrammatico, Parole e musica (1700–1800) Contributi per la storia di un genere*, Milano
- BRUSCAGLI, Riccardo, 1988,  
*Il paradigma tassiano tra Gravina e Metastasio* = *Forme del melodrammatico*, Atti del Convegno dell'Istituto Universitario di Bergamo, Milano, Guerini
- BRÜLOW, Caspar, 1614,  
*Chariclia Tragico-Comædia, fortunæ inconstantiae Varias easque mirabiles vitæ humanæ imagines: pietatis castique amoris præmia: impuri contra et illiciti pœnas, tanquam in speculo ob oculos ponens* [...], Argentorati, Antonius Bertram, M.DC.XIV.
- BURNIM, Kalman A., 1961,  
*David Garrick Director*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press
- BURNIM, Kalman A., 1984,  
*Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist* = *British Theatre and Other Arts 1660–1800*, ed. KENNY, Shirley Strum, Washington, The Folger Library, 182–218.
- ČADKOVÁ, Daniela, 2005,  
*Octavia*, traduit en tchèque par Daniela Čadková, Divadelní revue, 16, n. 3, 93–110.
- CAIGNY, Florence de, 2011,  
*Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier
- CAMPBELL, Lily B., 1917,  
*The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century*, PMLA, 32/ 2., 163–200.
- CARRARA, Enrico, 1909,  
*La poesia pastorale: Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi
- CATANZARO Christine D. De – RAINER, Werner, 2001,  
*Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): A Thematic Catalogue of His Works*, Pendragon Press
- CENTORIO DEGLI HORTENSI, 1566,  
*Ascanio, Commentarii della Gverra di Transilvania* [...], in *Vinegia* [...], Lib. 5.
- CENTORIO DEGLI HORTENSI, 1940,  
*Ascanio, Commentarii della Guerra di Transilvania*, Budapest, Athenaeum Kiadó
- CHATER, James, 1979,  
*Castelletti's „Stravaganze d'Amore" (1585): A comedy with interludes*, Studi musicali 8, 85–148.
- CHAUMARTIN, François-Régis (texte établi et traduit par), 2002,  
*Sénèque, Tragédies, Tome I*, Paris, Les Belles Lettres
- CHEVALIER, Jean-Frédéric, 2007,  
*Nicolas Caussin héritier de Sénèque et de Boèce dans Theodoricus* = CHEVALIER, Jean-Frédéric (éd.), *Nicolas Caussin: rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII; actes du colloque de Troyes (16–17 septembre 2004)*, Münster, 79–102.

- CHEVALLIER, Raymond – POIGNAULT, Rémy, 1991,  
*Présence de Sénèque*, Paris, J. Touzot
- CICALA, Maria, 1994,  
*Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane
- CICERO *válogatott művei*, 1987,  
szerk. HAVAS László, Budapest, Európa
- CICERO, Marcus Tullius, 2005,  
*Philippicák Marcus Antonius ellen*, ford. MARÓTI Egon, Szeged, Szukits
- CICERO, Marcus Tullius, 2008,  
*A törvények*, ford. SIMON Attila, Budapest, Debreceni Egyetem Állam- és Jogtudományi Kara–Gondolat
- CODINA-MIR, Gabriel, 1968,  
*Aux sources de la pédagogie des jésuites. Le ‚Modus Parisiensis‘*, Roma, Institutum Historicum Societatis Jesu
- Comoediae P. Terentii metro numerisque restitutae*, 1516,  
ed. Philipp MELANCHTHON, Tübingen (VD 16 T 378).
- CONTE, Gian Biagio, 2003,  
*Dějiny římské literatury*, Praha, KLP
- CROCE, Benedetto, 1916,  
*I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916.
- CROCE, Benedetto, 1992,  
*I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza
- CRUCIANI, Fabrizio – SERAGNOLI, Daniele (ed.), 1987,  
*Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino
- CZIBULA Katalin, 2003,  
*Pozsony színházi élete Mária Terézia korában: színházprogram és a színházkritika kezdetei*, Magyar Könyvszemle, 21, 429–441.
- CZIBULA Katalin, 2004,  
*Metastasio a 18-19. századi magyar drámairodalomban*, Irodalomtörténeti Közlemények, 181–202.
- CZIBULA Katalin, 2004a,  
„Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!”, *Távlatok*, 66, 538–540.
- CZIBULA Katalin, 2013,  
*Az alkalmi játéktól a rekreációig = Szín - játék – költészet: Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest – Nagyvárad, Partium – Protea – reciti, 329–336.
- CSERY-CLAUSER Mihály, 1942,  
*Vándza Mihály*, Erdélyi Múzeum, 13(47), 2. füz., 262–268.
- CSOMASZ TÓTH Kálmán, 1950,  
*A református gyülekezeti éneklés*, Budapest, Református Egyházi Könyvtár, XXV.

- CSÖRSZ Rumen István, 2013,  
 „Apollo serge az Erdőre megy”: *Tavaszi recreatio és diákpóézis a 18–19. században* = CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna [szerk.], *Szín - játék - költészet: Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, Budapest – Nagyvárad, Partium – Protea – reciti, 145–175.
- D’AMICO, Silvio, 1960,  
*Storia del Teatro drammatico*, Milano, Garzanti, vol. I.
- D’ARNAUD, François-Thomas-Marie de Baculard, 1735,  
*Les Amans malheureux, ou le Comte de Comminge*, drame en 3 actes et en vers, adaptation des *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin, Neaulme, Paris
- D’ARNAUD, François-Thomas-Marie de Baculard, 1768,  
*Euphémie, ou le Triomphe de la religion*, drame
- DAHLHAUS, Carl (Hg.), 1987,  
*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, 1. kötet: Werke: Donizetti–Henze. Piper, München–Zürich
- DAHMS, Sibylle, 2005,  
*Barockes Theatrum Mundi: Geistliches und weltliches Musiktheater im 17. Jahrhundert = Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Hg. von Jürg STENZL, Ernst HINTERMAIER, Gerhard WALTERSKIRCHEN, Salzburg – München, Verlag Anton Pustet, 165–206.
- DAINVILLE, François de, 1978,  
*L’éducation des jésuites (XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Editions de Minuit
- DAOLMI, Davide, 2006,  
*La drammaturgia al servizio della scenotecnica: Le «volubili scene» dell’opera barberiana*, II Saggiatore musicale, XIII/1, 5–62.
- DÁVID Ferenc, 2005,  
*Grassalkovich (I.) Antal*, = *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, III, főszerk. KÖSZEGHY Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 351–352.
- DÁVIDHÁZI Péter, 1989,  
 „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat Kiadó
- DAVIES, Thomas, 1784,  
*Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare*, vol. II., Dublin
- DEBRECZENI Attila,  
*Nemzeti nagylét, nagy temető és – Batsányi (Egy nemzeti narratíva formálódása)*, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, LI. évfolyam 68–88.
- DECOTTIGNIES, Jean, 1970,  
*Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Sociales

- DELOGU, Maria, 1985,  
*La clemenza di Tito tra Metastasio e Mozart* = a cura di SALA DI FELICE, Elena–SANNIA NOVE, Laura, *Metastasio e il melodramma*, Padova, Liviana, 131–160.
- DEMETER Júlia (ed.), 2015,  
*Baroque Theatre in Hungary. Education and Entertainment*,  
 Budapest, Protea Cultural Association
- DEMETER Júlia (szerk.), 1995,  
*Az iskolai színjáték elvilágiasodása. A magyar nyelvű piarista és protestáns komédia = Irodalomtörténet, Irodalomértés*, szerk. Cs. VARGA István, VILCSEK Béla, Budapest, ELTE
- DEMETER Júlia, 1997,  
*Színjátéktípusok a magyarországi iskolai színjátszásban* = PINTÉR Márta Zsuzsanna (szerk.), *Barokk színház – barokk dráma*, Debrecen, 112–119.
- DEMETER Júlia, 2003,  
*A csiksomlyói passiók műfaji sajátosságai = A magyar színjátszás honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 19–25.
- DEMETER Júlia, 2003a,  
*Varga Imre, Pintér Márta Zsuzsanna: Történelem a színpadon. Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17–18. században*, Irodalomtörténeti Közlemények, CVII, 341–345.
- DEMETER Júlia, 2005,  
*Műfaj és funkció összefüggései a csiksomlyói ferences = A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, szerk. ÖZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, Piliscsaba–Budapest, PPKE, 743–753.
- DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, CZIBULA Katalin, 2012,  
*Az RMDE 18. századi sorozata és egyéb kiadások régi magyar drámaszövegekből = Filológia és textológia a régi magyar irodalomban*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, TASI Réka, Miskolc, Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, 505–517.
- DEMETER Zsuzsa, 2014,  
*Költői tradíció és könyvkiadás: Gyöngyösi István példája*,  
 Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület
- DENEIRE, Tom, 2014,  
*Editing Neo-Latin Texts: Editorial Principles; Spelling and Punctuation* = FORD, Philip – BLOEMENDAL, Jan – FANTAZZI, Charles (eds.), *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World*, Leiden – Boston, Brill, 959–962.
- DENGI János, 1880,  
*Döme Károly*, Debrecen, Kutasi
- DENIS, Michael, 1794,  
*Carmina quaedam*, Vindobonae, 1794.
- DESING, Anselm 1999,  
*Ein benediktinischer Universalgelehrter im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Manfred Knedlik, Georg Schrott et al., Verlag Laßleben, Kallmünz



- DESPREZ, Ludovicus, 1828,  
*Quinti Horatii Flacci Opera. Interpretatione et notis illustravit Ludovicus Desprez, in usum Serenissimi Delphini*, Philodelpheiae
- DESTOUCHES, Néricault Philippe,  
*Théâtre choisi*, notice de THIERRY, Édouard, Paris, Garnier, é.n.
- DÉZSI Lajos, 1908,  
*Egy protestáns iskoladráma a XVII. századból*, Akadémiai Értesítő, 19.
- DI FRANCESCO, Amedeo, 1979,  
*A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Budapest, Akadémiai
- DI FRANCESCO, Amedeo, 2005,  
*Kölcsönhatás, újraírás, formula a magyar irodalomban*, Budapest, Universitas (Historia Litteraria, 19).
- DIDEROT, Denis, 1966,  
*Színészparadoxon, A drámaköltészetről*, Budapest, Magyar Helikon
- DIEKE, Gertraude, 1934,  
*Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, Emsdetten
- DOBSZAY László, 1984,  
*Magyar zenetörténet*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó
- DOGLIO Federico, 1990,  
*Storia del Teatro: Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Garzanti
- DOMOKOS Pál Péter (kiad.), 1979,  
*„...édes Hazámnak akartam szolgálni...”: Kájon János, Cationale Catholicum, Petrás In-cze János, Tudósítások*, Budapest, Szent István Társulat
- DONATUS, Alexander, 1684,  
*Ars poetica Alexandri Donati Senensis e Societate Jesu*, Venetiis
- DONCSEZ Etelka (s. a. r.), 2015,  
*Verseghy Ferenc drámái*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó
- DOWNER, Alan S., 1943,  
*Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting*, PMLA (Modern Language Association of America), 58/4., 1002–1037.
- DÖBRENTEI Gábor (ford.), 1830,  
*Macbeth*, Pest, Wigand Ottó
- DÖME Károly, 1815,  
*Ismét egyikét játéka Metastásióból. DÖME Károly által*, Pozsonyban.  
 Weber és Fijának költségével

- DÖMÖTÖR Tekla, 1961,  
*Műfajok és stílusirányok a XVII. századi magyar színpadon = Theatrum – színháztudományi értesítő (Hagyomány és haladás)*, szerk. Kovács Tivadar, Budapest, Színháztudományi Intézet, 21–27.
- DUPONT, Florence, 1995,  
*Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin
- E. CSORBA Csilla, 2000,  
*A költészet apoteózisa = Az irodalom ünnepei: Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
- ECO, Umberto, 1976,  
*A nyitott mű poétikája*, ford. ZENTAI Éva = Uő, *A nyitott mű*, Budapest, Gondolat Kiadó, 24–58.
- EDER, Petrus, 2006,  
*Pater Florian Reichssiegel und die Musik = Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktineruniversität. Beiträge des Internationalen Symposions in Salzburg*, 3. bis 5. Oktober 2001, hg. Christian ROHR, Salzburg, 137–144.
- EGYED Emese, 2003,  
 „Szabadon fordította...”, *fordítások a magyar színjátszás céljaira a XVIII-XIX. században*  
 Kolozsvár, Scientia
- Énekeskönyv, magyar reformátusok használatára*,  
 Budapest, Református Sajtóosztály, 1976.
- Éneklő Egyház: Római Katolikus Népénektár liturgikus énekekkel és imádságokkal*,  
 1986<sup>2</sup>, Budapest, Szent István Társulat
- ENYEDI Sándor, 1983,  
*Adattár Endrődy János ismeretlen leveleiből*, Irodalomtörténet, 65, 489–494.
- ERDÉLYI Lajos, 1914,  
*A Balassi-komédia szerzőjének kérdése*, Irodalomtörténet 3, 451– 458.
- ÉRDÚJHELYI Menyhért, 1893,  
*Péter és Bánk bán összeesküvése*, Újvidék, Hirschenhauser Benő Könyvnyomdája
- ESZÉKI István, 1967,  
*Rhytmusokkal való szent beszélgetés 1667 = VARGA Imre, Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVII. század második feléből*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- F. CSANAK Dóra, 1983,  
*Két korszak határán, Teleki József, a hagyományörző és a felvilágosult gondolkodó*, Budapest, Akadémiai Kiadó

- FABBRI, Paolo, 1993,  
*Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei- e Settecento*,  
*Revista de Musicología*, Vol.16, No. 1
- FABBRI, Paolo, 2003,  
*Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*,  
 Roma, Bulzoni Editore
- FALLENBÜCHL Zoltán, 1997,  
*Grassalkovich Antal: Hivatalnok és főnemes a XVIII. században*, Gödöllő,  
 Gödöllői Városi Múzeum
- FALUDI Ferenc *prózai művei*, 1991,  
 kiad. Vörös Imre, Budapest, Akadémiai Kiadó
- FARKAS Gyula, 1927,  
*Balassi Menyhárt árultatásának szerzője*, Magyar Nyelv, 23, 541–547.
- FAZEKAS István, 2005,  
*Oláh Miklós esztergomi érsek udvara (1553–1568) = Idővel paloták... Magyar udvari kultúra a 16-17. században*, szerk. G. ETÉNYI Nóra és HORN Ildikó, Budapest, 343–360.
- Ferences iskoladrámák I.*,  
*Csiksomlyói passiójátékok 1721–1739*, szerk., s. a. r. DEMETER Júlia, KILIÁN István,  
 PINTÉR Márta Zsuzsanna. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 6/1.), Buda-  
 pest, Akadémiai Kiadó, Argumentum Kiadó, 2009.
- FERENCZI Zoltán, 1912,  
*Az első magyar Shakespeare-fordítás = Magyar Shakespeare-Tár*, szerk. BAYER József, FE-  
 RENCZI Zoltán, Budapest 268–281.
- FERRONI, Giulio, 1980,  
*Il testo e la scena – Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore
- FILIPPI, Bruna, 2001,  
*Il teatro degli argomenti, gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*,  
 Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu
- Findbuch des Bestandes G 3: Sammlung von Theaterzetteln 1670–1899*.  
 Stadtarchiv Ulm.
- FLAMARION, Edith, 2002,  
*Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome,  
 Collection de l'Ecole française de Rome (301).
- FODOR ISTVÁN, 1939,  
*Régi színpadi furcsaságok a marosvásárhelyi színpadbol bölcöskorából = Krónikás füzetek*.  
*Fodor István monográfia gyűjteménye*, Marosvásárhely, Marosmenti élet kiadása,  
 1936–38, 1939, IV. sorozat, 2. sz.
- FOUCAULT, Michel, 1983,  
*Discurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*, Berkeley-Vorlesungen, Aus  
 dem Englischen übersetzt von Mira KÖLLER, Berlin, Merve Verlag, 1996.

- FRANZ, Marie-Louise von, 1992,  
*Női mesealakok*, ford. BODROG Miklós, Budapest, Európa
- FUCHS Anna, 2007,  
*Egy elfelejtett prózai kompozíció a XIX. század elejéről, Wándza Mihály: A' búsongó Ámor*,  
 Irodalomtörténet, 38(88)/1, 92–103.
- G. GYÖRFFY Katalin, 1991,  
*Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon*, Budapest, Akadémiai Kiadó  
 (Művészettörténeti Füzetek 20.)
- GÁL György Sándor–SOMOGYI Vilmos, 1959,  
*Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat
- GALAMB Sándor, 1928,  
*A Bánk-probléma*, Budapesti Szemle, 434–445.
- GALAMB Sándor, 1934,  
*A félreértett Gertrudis. Bánk bán új betanulásban*, Élet, 1934. június 10.
- GALAVICS Géza, 1991,  
*A „képtelen Gödöllő” és más történetek (Három legenda Grassalkovich Antalról)*, = TAKÁCS  
 Imre – BUZÁSI Enikő – JÁVOR Anna – MIKÓ Árpád (szerk.), *Magyar Nemzeti Galéria*  
*Évkönyve 1991: Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára*,  
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 217–224.
- GALLO, Bruno, 1988,  
*Forme del melodrammatico, Parole e musica (1700-1800) Contributi per la storia di un*  
*genere*, Milano
- GANTNER Antal, 1941,  
*A soproni színház és színészet története*, Sopron
- Garay emlékkönyv: Szekszárd tisztelgése a költő születésének 200. évfordulóján,  
 szerk. KACZIÁN János, Szekszárd, Páskum Nyomda, 2012.
- GARAY János, 1886,  
*A magyar színiköltészet apotheosisa = GARAY János Összes munkái*, kiad. FERENCZY József,  
 IV, Budapest, Méhner Vilmos
- GARNIER, Franz Xaver,  
*Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten jungen*  
*Schauspieler-Gesellschaft*, H. n. 1782; Bozen, 1784; Wien, 1786.
- GARRICK, David, 1744,  
*An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable*  
*faulty actor, ... To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*, London
- GIER, Helmut (ed.), 2005,  
*Jakob Bidermann und sein Cenodoxus. Der bedeutendste Dramatiker aus dem Jesuitenorden*  
*und sein erfolgreichstes Stück*, Regensburg, Schnell & Steiner

- GOEDEKE, Karl, 1862,  
*Grundris zur Geschichte der deutschen dichtung aus den Quellen* 1, Dresden, L. Ehlermann
- GOSZTONYI Ferenc, 1997,  
*Kisfaludy Károly 19. századi irodalmi kultuszáról*, Irodalomtörténeti Közlemények, 101/3–4, 279–291.
- GRECO, Aulo, 1945,  
*La vita romana nella commedia del Rinascimento*, Roma, Reale Istituto de studi romani
- GRECO, Aulo, 1976,  
*Le stravaganze romane del Castelletti* = UŐ, *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, 139–179, Napoli, Liguori
- GREFF, Joachim, 1534,  
*Ein liebliches und nutzbarliches Spiel von dem Patriarchen Jakob und seinen zwölf Söhnen*, Magdeburg, Michael Lotter (VD 16 ZV 15927).
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste–MARMONTEL, Jean François, 1783,  
*Zemire et Azor. Comédie-Ballet En Vers Et En Quatre Actes, Méleé De Chants Et De Danses*, Paris, Brunet
- GRIMAL, Pierre, 1973,  
*Les Tragédies de Sénèque* = JACQUOT, Jean (éd.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, Paris, Editions CNRS, 1–10.
- GRIMAL, Pierre, 1994,  
*La littérature latine*, Paris, Fayard
- GRYPHIUS, Andreas, 1657(1658?),  
*Absurda Comica: Oder Herr Peter Squentz / Schimpff-Spiel*, Breslau
- GUPCSÓ Ágnes, 2005,  
*Főúri zenés színjátszás* = KÖSZEGHY Péter (főszerk.), *Magyar művelődéstörténeti lexikon*, III. kötet, Budapest, Balassi Kiadó, 204–209.
- GUPCSÓ Ágnes, 2009,  
*“A Teatrumon mondandó” avagy zene és színház a 18. századi iskolai szünnapokon* = *Dráma – múlt, színház – jelen: Tanulmányok a dráma- és színház történet köréből*, szerk. CZIBULA Katalin – EMÖDI András – JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, Nagyvárad, Erdélyi Múzeum Egyesület – Partium Kiadó, 259–271.
- GUTHKE, Karl S., 1961,  
*Das Problem des gemischten Dramengattung in der deutschen Poetik und Praxis vom Mittelalter bis zum Barock*, Zeitschrift für deutsche Philologie, 80, 348–350.
- GYULAI Pál, 1883,  
*Katona József és Bánk bánja*, Pest, Franklin Társulat

- H. BALÁZS Éva, 1987,  
*Ki volt Rotenstein?*, Ars Hungarica, 2., 133–138.
- HALSBAND, Robert, 1984,  
*Stage Drama as a Source for Pictorial and Plastic Arts = British Theatre and Other Arts 1660–1800*, ed. KENNY, Shirley Strum, Washington, The Folger Library, 149–170.
- HANKISS, Jean, 1920,  
*Philippe Néricault Destouches. L'homme et l'oeuvre*, Debrecen, Hegedűs & Sándor Kiadó
- HANNULIK, Ioannis Chrysostomi, 1780/1781,  
*Lyricorum libri I–IV.*, Magno Karolini
- HANSTEIN, Michael, 2013,  
*Caspar Brülow (1585–1627) und das Strassburger Akademietheater. Lutherische Konfessionalisierung und zeitgenössische Dramatik im akademischen und reichsstädtischen Umfeld*, Berlin, Boston, Walter de Gruyter
- HÁRICH János, 1941,  
*Szövegyűjtemény*, összegyűjtötte és jegyzékelt Dr. Hárich János hercegi levéltáros, gépírat, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. Mus. Th. 112.
- HARICH, Johann, 1959,  
*Esterházy Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher (Festgabe anlässlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn) = Burgenländische Forschungen*, Eisenstadt, 39
- HARTYÁNI Zoltán, 1933,  
*Gertrudis*, Irodalomtörténet, 125–131.
- HASHEMI, Michaela, 2007,  
*Literární fenomén nepomucenské homiletiky*, Brno, Tribuna
- HASLINGER, Adolf, 1967,  
*Die Salzburger Periochen als literarische Quelle. Eine methodische Vorstudie des Benediktinerdramas, Festschrift für L. C. Franz*, Innsbruck, 143–158.
- HÁZI Jenő, 1928,  
*Balassi Menyhárt drámatásának szerzője*, Magyar Nyelv, 24, 98–104., 175–183.
- HEDGCOCK, Frank A., 1912,  
*A Cosmopolitan Actor David Garrick and his French Friends*, London, Stanley Paul & Co
- HEGYI Dolores – KERTÉSZ István – NÉMETH György – SARKADY János, 2002<sup>3</sup>,  
*Görög történelem a kezdetektől Kr. e. 30-ig*, Budapest, Osiris
- HEINE, Otto (ed.), 1871,  
*M. Tulii Ciceronis de officiis ad Marcum filium libri tres*, Berlin, Weidmann
- HELLER Ágnes, 1966,  
*Az aristotelési etika és az antik ethos*, Budapest, Akadémiai

- Helmut TERVOOREN – Johannes SPICKER (Hg.), 2011,  
*Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Textüberlieferung* (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 47), Berlin
- HELTAI János, 1997,  
*Balassi és Buchanan Iephtese*, Irodalomtörténeti Közlemények, 101, 541–549.
- HEPPNER Antal, 1910,  
*A pozsonyi német színészet története a XVIII. században*,  
 Bölcsészdoktori értekezés, Budapest
- HERMANN Zoltán, 2012,  
*Varázs / szer / tár. Varázsmesei kánonok a régiségben és a romantikában*,  
 Budapest, L'Harmattan
- HERMANN, Léon, 1924,  
*Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre ?*, Revue belge de philologie et d'histoire, 3.
- HEUSLER, Andreas, [1925–1929<sup>1</sup>/1956<sup>2</sup>],  
*Deutsche Versgeschichte: Mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses I–III*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., (Gurndriss der germanischen Philologie, 8/1–3).
- HEVESI Sándor dr., 1901,  
*Katona József Bánk Bánja*, magyarázta Dr. H. V., Budapest, Athenaeum
- HOFFMANN Zsuzsanna, 2007,  
*A hatalom megnyilvánulási formái és szimbolikája az ókori Rómában*, Aetas, 4., 143–151.
- HOLL Béla (kiad.), 1974,  
*Régi magyar költők tára: XVII. század, 7, Katolikus egyházi énekek 1608–1651*,  
 Budapest, Akadémiai
- HOLLAND, Peter, 1996,  
*David Garrick: '3rdly, as an Author*, Studies in Eighteenth Century Culture, 25., 39–62.
- HONT Ferenc (főszerk.), 1986,  
*A színház világtörténete*, Budapest, Gondolat Kiadó, I. kötet.
- HONT Ferenc, 1962,  
*Magyar színháztörténet*, Budapest, Gondolat Kiadó
- HORÁNYI Mátyás, 1957,  
*Mozart-operák Eszterházában és Kismartonban* = SZABOLCSI Bence–BARTHA Dénes (szerk.),  
*W. A. Mozart emlékére, Zenetudományi tanulmányok*, Budapest, V.
- HORÁNYI Mátyás, 1959,  
*Eszterházi vigasságok*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- HORATIUS, Quintus Flaccus, 1961,  
*Összes versei*, szerk. BORZSÁK István, Budapest, Corvina

- HORVÁT István, 1819,  
*Az Eperjesi, Abrugybányai és Varasdi Könyvnyomtató Műhelyekről a' XVI. században = Tudományos Gyűjtemény*, V, Pest, 76–85.
- HORVÁTH János, 1914,  
*Tapogatózások a Balassa-komédia körül*, Irodalomtörténet, 3, 289–293.
- HORVÁTH János, 1957,  
*A reformáció jegyében*, Budapest
- HORVÁTH János, 2004,  
*A középkori magyar vers ritmusa* [1928<sup>1</sup>] = Uő., *Verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János–KOROMPAY Klára, Budapest, Osiris, 179–294.
- HORVÁTH, Iván, 1992,  
*Répertoire de la poésie hongroise ancienne. Manuel de correction d'erreurs dans la base de données*, direction Iván HORVÁTH, assisté par Gabriella H. HUBERT, Paris, Nouvel Objet, (Ad corpus poeticarum)
- IJSEWIJN, Jozef – SACRÉ, Dirk, 1998,  
*Companion to Neo-Latin Studies II. Literary, Linguistic, Philological and Editorial Questions*, Leuven, Leuven University Press
- Ikonológia és Műértelmezés 8. – Színház-szemiotográfia – Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*,  
 szerk. DEMCSÁK Katalin, KISS Attila Atilla, Szeged, JATEPress, 1999.
- ILLYÉS István, 1693,  
*Halottas énekek*, Nagyszombat
- IMRE Zoltán, 2013,  
*(Nemzeti) színház és (nemzeti) identitás: Árpád ébredése, Belizár, 1837* = Uő., *A nemzet színpadra állításai: a magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció Kiadó
- INDIG Ottó, 1991,  
*A nagyváradi színház másfél évszázada 1798–1944*, Bukarest, Kriterion Kiadó
- ISER, Wolfgang, 1994,  
*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4. Auflage, München, Wilhelm Fink Verlag
- Itinerari rospigliosiani; Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, 2000,  
 a cura di D'AFILITTO, Chiara – ROMEI, Danilo, Pistoia, Artout/Maschietto & Musolino
- JACKOVÁ, Magdaléna (ed.), 2016,  
*Nejmírnější Pallas. Hry určené gramatikálním třídám jezuitských gymnázií (= Theatrum Neolatinum II.)*, Praha, Academia (in Druck)



- JACKOVÁ, Magdaléna, 2006,  
*Arnold Engel a jeho tři tragédie pro slavnostní zakončení školního roku na jezuitském gymnáziu*,  
 Divadelní revue 17, 2, 14–20.
- JACKOVÁ, Magdaléna, 2007,  
*Jak se smáli netopýři*, Divadelní revue 18, n. 1, 53–60.
- JACKOVÁ, Magdaléna, 2010,  
*Komische Elemente im Jesuitendrama* = ČEMUS, Petronila et al. (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Praha, Karolinum, 935–945.
- JACKOVÁ, Magdaléna, 2011,  
*Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
- JACKOVÁ, Magdaléna, 2011a,  
*Od alegorií k závislivým vrstevníkům (Postava světce ve vybraných jezuitských hrách)* = POLEHLA, Petr – HOJDA, Jan (eds.), *Náboženské divadlo v raném novověku*, Ústí nad Orlicí, OFTIS, 2011, 43–59.
- JACKOVÁ, Magdaléna, 2016,  
*Nejmírnější Pallas*, Praha, Academia (in Druck).
- JACQUOT, Jean (éd.), 1973,  
*Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, Paris, Editions CNRS
- JAKÓ Zsigmond, 1965,  
*Nyomtatott bibliai színjáték töredéke a XVI. századi Erdélyből*, Magyar Könyvszemle, 313–328.
- JACOBSSHAGEN, Arnold, 2004,  
*Grétry* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*,  
 7. kötet: Personenteil (Fra–Gre), Stuttgart, Metzler, 1588–1600.
- JANNING, Volker, 2005,  
*Der Chor im neulateinischen Drama*, Münster
- JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, 2007,  
*Az érzékeny színház, a magyar színjátszás a 18-19. század fordulóján*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület
- JÁSZBERÉNYI József, 2004,  
*Sétakörök a labirintusban, avagy miért halt meg Hunyadi László? = Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, Studia Litteraria, összeáll. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 122–132.
- JELENYI István, 1988,  
*Pilinszky János műhelyéből, Előmunkálatok a Sötét mennyország című oratóriumhoz*,  
 Életünk, 1988/3, 259–269.
- Jezsuita iskoladramák I.*,  
 szerk. VARGA Imre, s. a. r. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 4/1.), Budapest, Akadémiai Kiadó, Argumentum Kiadó, 1992.

*Jezsuita iskoladramák II.,*

szerk. VARGA Imre, s. a. r. ALSZEGHY Zsoltné, BEREZ Ágnes, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva, VARGA Imre, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 4/2.), Budapest, Akadémiai Kiadó, Argumentum Kiadó, 1995.

JONSON, Ben, 1974,

*Az alkimista*, ford. NAGY László = B. J., *Komédiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 298–442.

JONSON, Ben, 1979,

*The Alchemist*, ed. MARES, F. H., Manchester, University Press

JORDAN, Rudolph, 1916,

*Dramatische Strebungen der Jesuiten in Krumau*, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 54, 141–189.

JUNDT, August, 1881,

*Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Schuldramas im 16. und 17. Jahrhundert*, Straßburg, Bull

KAČIC, Ladislav, 2014a,

*Schuldramen und Oratorien bei den Pressburger Jesuiten im 18. Jahrhundert*, Musicologica Brunensia, 49, 1, 275–290.

KAČIC, Ladislav, 2014b,

*Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725–1745*, Musicologica Slovaca, 5, 2, 189–254.

KÁDÁR Jolán, 1923,

*A pesti és budai német színház története 1812–1847*, Budapest

KAISER, Marianne 1972,

*Mitterwald-Zeidler-Weise. Das protestantische Schultheater nach 1648 im Kampf gegen höfische Kultur und absolutistisches Regiment*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht

KÁJONI János, 1676,

*Cantionale Catholicum*, Csíksomlyó

KÁJONI János, 1719,

*Cantionale Catholicum*, kiad. BALÁS Ágoston, Csíksomlyó

KÁJONI János, 1805,

*A' Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve*, kiad. ANDRÁSI Rafael, Csíksomlyó, 1805–1806.

KÁJONI János, 1805, Cer,

*K[atholikus] Kántorok Tzeremoniás Könyve*, kiad. ANDRÁSI Rafael, Csíksomlyó, 1805–1806.

- KÁJONI János, 1921,  
*Erdélyegyházmegyei Énekeskönyv a róm[ai] kath[olikus] kántorok, a nép és ifjuság használatára; Régebb és újabb énekeskönyvek-, a kántorok és a nép ajkán élő hagyományos énekekből összeállította és orgonakisérettel ellátta BAKA János csikszentmártoni ny[ugalmozott] kántortanító, Gyergyószentmiklós*
- KÁLI NAGY Lázár *visszaemlékezései*. 2009,  
*Az erdélyi magyar színészet hőskora 1792–1821*, szerk. LÁZOK János,  
 Marosvásárhely, Mentor Kiadó
- KALLÓS, Orsolya, 2011,  
*A magyar műfordítás történetéből, Érzékeny olvasmányok Naláczy Józseftől*,  
 Kolozsvár, kézirat, szakdolgozat
- KAPOSI Krisztina, 2013,  
 „Az Istenért kérlek, bocsásd el a Lázárt” – A Névtelen szerző Comico-Tragoediájának második scénája és folklorizálódásának folyamata = *Doromb: Közköltészeti tanulmányok*, 2., szerk. CSÖRSZ Rumen István, Budapest, Reciti, 11–34.
- KAPOSSY János, 1924,  
*A Grassalkovichok mint művészetpártolók*, Napkelet, 24. évf., 304–309.
- KAPUSI Angéla, 2014a,  
 A „jellemzetes”, az „eleven” és a „céliányos” fogalma Henszlmann Imre művészetelméletében = *Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2013. november 7.*, szerk. BARNÁ LÁSZLÓ, HUSZTI Tímea, Miskolc, Miskolci Egyetem Tudományszervezési és Nemzetközi Osztály, 2014, 42–47.
- KAPUSI Angéla, 2014b,  
 A karakterisztikustól a jellemzetesig: Henszlmann Imre művészetelméletéről, Irodalomtörténeti Közlemények, 540–546.
- KASTNER Jenő, 1925,  
 Az első magyar opera = *Emlékkönyv gr. Klebelsberg Kuno negyedszázados kulturpolitikai működésének emlékére születésének ötvenedik évfordulóján*, Budapest, Rákosi, 419–426.
- KASUBA Domonkos, 1895,  
 Az egri főgymnasium = *A cisterci rend egri kath. Főgymnasiumának Értesítője*, 1894–95, Eger, 1–149.
- KATONA József, 1821,  
*Bánk-bán. Dráma 5. szakaszban*, Pesten, Trattner János Tamás’ betűivel ’s költségével
- KATONA József, 1983,  
*Bánk bán* (Kritikai kiadás), s. a. r. OROSZ László, Budapest, Akadémiai Kiadó
- KAZINCZY Ferenc, 2009,  
*Makbeth* = CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia (szerk, s.a.r.), *Külföldi Játékszín. Kazinczy Ferenc művei* (Kritikai kiadás), Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 291–333.
- KazLev: *Kazinczy Ferenc levelezése*,  
 I–XXI. kötet, szerk. VÁCZY János, Budapest, 1890–1911.

- KEDVES Csaba, 2002,  
*A XVIII. századi ferences misztériumdrámák poétikai-retorikai vizsgálatának lehetőségei = School and Theatre / Iskola és színház* CD ROM (ISBN 963 204 0147)
- KEDVES Csaba, 2003,  
*A csíksomlyói misztériumdrámák szerkezeti kérdései = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 32–42.
- KÉKY Lajos, 1936,  
*A százéves Kisfaludy-Társaság története (1836–1936)*, Budapest, Franklin-Társulat
- KELÉNYI B. Ottó, 1934,  
*Gazdaságtörténeti adatok a pesti Német Színház építéséhez (1808–1812)*, Tanulmányok Budapest múltjából II., Budapest, Klny.
- KÉRCSEI Renáta, 2005,  
*Kapucinusok Máriabesnyőn = ÖZE Sándor – MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert (szerk.), A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar–Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák 1/1), 258–270.
- KERÉNYI Ferenc, 2002,  
*Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*, Budapest, Pest Megye Monográfia Közalapítvány
- KERÉNYI Ferenc, 2004,  
*A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten*, Budapesti Negyed, 2004/4, 67–89.
- KERÉNYI Ferenc (vál., szerk.), 1987,  
*A vándorszínészet a Nemzeti Színházig*, Budapest, Szépirodalmi
- [KERTBENY Károly], 1878,  
*Magyarország legrégibb drámairodalma (1550–1575)*, Budapest
- KILIÁN István – SZÉKELY György, 1990,  
*Kastélyszínházak Magyarországon*, = KERÉNYI Ferenc (szerk.), *Magyar színháztörténet 1790–1873*, Budapest, Akadémiai, 28–34.
- KILIÁN István, 1967,  
*Ismeretlen iskoladráma gyűjtemény a XVII–XVIII. századból*, Miskolc, Városi Könyvtár
- KILIÁN István, 1974,  
*Törökverő magyarok az iskoladrámákban = Az egri Múzeum Évkönyve XI–XII*, 1973–1974, Eger, 171–192.
- KILIÁN István, 1992,  
*Moesch Lukács élete és latin poétikája = Tanárképzés és tudomány*, 7., 319–337.
- KILIÁN István, 1993,  
*Az egri jezsuita iskola színjátszásának adatai (1692–1772) = Kétszáz éves az Egri Főegyházmegyei Könyvtár 1793–1993*, Eger, 185–225.

- KILIÁN István, 1993,  
*Színház és közönség Egerben a XVIII. században = Egyház és a barokk kor: Az 1992. július 17–18-án Egerben lezajlott tanácskozás anyaga*, szerk. LÖFFLER Erzsébet, Eger, 59–72.
- KILIÁN István, 1994,  
*A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*, Budapest, Argumentum
- KILIÁN István, 2000,  
*Dráma Dobó Istvánról és az egri vár védelméről, Eger, 1700 = Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve*, Eger, 499–519.
- KILIÁN István, 2002,  
*A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században. Iskolai színjátékaink témarendje egy reprezentatív jezsuita minta és a teljes piarista felmérés alapján*, Budapest, Universitas
- KILIÁN István, 2003,  
*Adatok Csíksomlyó színpada és szcenikája történetéhez = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 26–31.
- KILIÁN István, 2015,  
*Új források az egri, a marosvásárhelyi és a győri jezsuita rendház történetéhez (17–18. század) = Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára*, szerk. LENGYEL Réka – CSÖRSZ Rumen István – HEGEDÜS Béla – KISS Margit – LÉNÁRT Orsolya, Budapest, reciti, 79–93.
- KIRÁLY Emőke, 2006,  
*Aranka György fordítói munkássága*, Erdélyi Múzeum, 67. kötet, 3–4. füzet, 107–125.
- KISS Zsuzsánna, 1998,  
*A Lear király magyar fordítás- és színpadtörténete*, Kandidátusi értekezés, Budapest, Kézirat.
- KISS Zsuzsánna, 2010,  
*Bűnnek bohócai*, Budapest, Protea
- KLANICZAY Gábor, 2014,  
*A királyné, mint bűnbak, mártír és szent a középkori Európában = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013*, szerk. MAJOROSSY Judit, Szentendre, Ferenczy Múzeum, 149–155.
- KLESTINSZKY László, 1878,  
*A kassai magyar színészet 1781–1877*, Kassa
- KLOSOVÁ, Markéta, 1992,  
*Dramatika piaristů v 18. století = ČERNÝ, František (ed.), Divadlo v Kotcích*, Praha, Panorama, 336–347.
- KNAPP Éva – TÜSKÉS Gábor, 1993,  
*Esterházy Pál és az iskolai színjátszás = PINTÉR Márta Zsuzsanna – KILIÁN István (szerk.), Az iskolai színjáték és a népi dramatikusság hagyományok*, Debrecen, 19–45.

- KNAPP Éva, 2012,  
*Azonos történelmi tárgyú iskoladramák a német és a magyar jezsuita színpadon: összevetési kísérlet*, Irodalomtörténeti Közlemények, 116, 119–150.
- KNAPP Éva–TÜSKÉS Gábor (vál., szerk.), 2013,  
*Az Esterházy család és a magyarországi művelődés. Képek és szövegek a XVII–XIX. századból*, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
- KÓKAY György, 1979,  
*Egy latin nyelvű újság a nemesi mozgalom és a felvilágosodás szolgálatában = A magyar sajtó története. I. 1705–1848*, szerk. KÓKAY György, Budapest, Akadémiai Kiadó, 158–166.
- KOLB, Ägidius, 1962,  
*Präsidium und Professorenkollegium der Benediktiner-Universität Salzburg*, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 102, 117–166.
- KOLTA Magdolna, 1986,  
*A Népszínház iratai*, Budapest, Magyar Színházi Intézet
- KOLTAI András, 2005,  
*Császárhű, bőkezű. remete: Esterházy Imre hercegprímás*, Limes, 3, 5–19.
- KORABINSKY, Johann Matthias, 1786,  
*Geographisch-Historisches und Produkten Lexicon von Ungarn*, Pressburg
- KOROMPAY H. János, 1986,  
*Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról*, Irodalomtörténeti Közlemények, 507–522.
- KOROMPAY H. János, 1997,  
*Egy kritikai iskolától a kritika kétségbevonásáig (A Regélő Pesti divatlap és a Pesti Divatlap)*, Irodalomtörténet, (28)78.évf., 86–110.
- KOROMPAY H. János, 1998,  
*A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Budapest, Akadémiai, 1998.
- KOSÁRY Domokos, 1983<sup>2</sup>,  
*Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- KOSÁRY Domokos, 1996<sup>3</sup>,  
*Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- KOSCH, Wilhelm (hrsg.), 1953,  
*Deutsches Theater Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bd. I., Klagenfurt–Wien, Verlag Ferdinand Kleinmayer
- KOSCH, Wilhelm (hrsg.), 1992,  
*Deutsches Theater Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Bd. III. Bern, Francke Verlag

- KÓTSI PATKÓ János,  
*A Régi és Új Theátrum históriája és egyéb írások*, s.a.r, bev. JORDÁKY Lajos,  
 Bukarest, Kriterion, 1973.
- KOVÁCS Ákos, 2001,  
*Játék a tüzzel: Fejezetek a magyarországi tűzijátékok és díszkilavágások XV–XX. századi történetéből*, Budapest, Helikon Kiadó
- KOVÁCS Dezső, 1907,  
*Pállya István „Pazarlay és Szűkmarkosy” című iskolai drámája*, Irodalomtörténeti Közlemények, 17, 34–63, 173–192.
- KOVÁCS Eszter, 2013,  
*Charintus, a gyermeki szeretet példája: Nagyszombatban nyomtatott iskoladráma-program az Uherké Hradiště-i jezsuita kollégium számára* = CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – PINTÉR Márta Zsuzsanna (eds.), *Szín – játék – költészet : tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, Nagyvárad, Budapest, Partium Kiadó, Protea Kiadó, 270–275.
- KOVÁCS Ferenc (szerk.), 1894,  
*Az 1843/44-ik évi magyar országgyűlési alsó tábla kerületi üléseinek naplója*, Budapest, III.
- KOWZAN, Tadeusz, 1999,  
*Színházzsziológia*, ford. GÁLOS Orsolya, Theatron, 1999 tél/2000 tavasz, 2/1., 17–24.
- KOZÁKY István, 1936,  
*A haláltáncok története I.*, Bibliotheca Humanitatis Historica, A Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti kiadványai 1., Budapest
- KÖRMENDI Tamás, 2014,  
*A Gertrúd királyné elleni merénylet körülményei = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013*, szerk. MAJOROSSY Judit, Szentendre, Ferenczy Múzeum, 95–124.
- KŐSZEGHY Péter, 2014,  
*Balassi Bálint: Magyar Amphión*, Budapest, Balassi
- KÖVÁRI Réka, 2009,  
*Énekek az 1721–1739 között előadott csíksomlyói misztériumjátékokban* = CZIBULA Katalin – EMŐDI András – JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs (szerk.), *Dráma – múlt – színház – jelen. – Tanulmányok a dráma és színháztörténet köréből*, Oradea, Erdélyi Múzeum-Egyesület – Partium Kiadó (Régi Magyar Színház 4), 241–257.
- KÖVÁRI Réka, 2012,  
*„Ad notam...” – énekek és énekelt drámaszövegek három 18. századi csíksomlyói passióban* = SZALAY Olga (szerk.), *Tükröződések: Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekeutató-zenetörténész tiszteletére*, Budapest, L'Harmattan – Könyvpont, 385–416.
- KÖVÁRI Réka, 2013,  
*Deák–Szentés kézirat / The Deák–Szentés Manuscript*, Budapest, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont

- KÖVESDI BOÉR Sándor, 1793,  
*Erdélyi Játékos Gyűjtemény*, Hochmeister Márton Ts., 1792–93.
- KRALOVÁNSZKY Réka – DR. MÁTÉ Zsolt, 1990,  
*A gödöllői Grassalkovich-kastély barokk színházának elvi rekonstrukciója*, Műemlékvédelem,  
 1990/1, 29–35.
- KRAMÁŘ, Vincenc, 1998,  
*Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, Praha, Artefactum
- KRAUS, Arnošt, 1918,  
*Husitství v literatuře, zejména německé II. Husitství v literatuře barokní a osvícenské*,  
 Praha, Česká akademie
- KRISTÓ Gyula, 1976,  
*Az aranybullák évszázada*, Budapest, Gondolat Kiadó
- KÜNSTLE, Karl, 1908,  
*Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz: nebst einem Exkurs  
 über die Jakobslegende*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau
- LÁBADI Károly, 2003,  
*I. Grassalkovich Antal, a templomépítő*, Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum
- LADÁNYI Sándor, 1973,  
*Aranka György levelei Ráday Gedeonhoz (1789–1791)*, Acta Historiae Litterarum  
 Hungaricum, XIII, 162–163.
- LAFOND, Barbara, 1980,  
*Die religiöse Polemik im ‚Moses‘ von Caspar Brülow*, Daphnis, Amsterdam, Rodopi,  
 9(1980)
- LÁM Frigyes, 1938,  
*A győri német színház története 1742–1885*, Győr
- LAMBINUS, Dionysius, 1566/1588,  
*Q. Horatii Flaccus. Ex fide, atque auctoritate complurium librorum manu scriptorum,  
 opera Dionysii Lambini emendatus*, Lutetiae
- LATZKOVITS Miklós, 2007a,  
*A 16. századi magyar dráma (1550: Megjelenik az első magyar nyelvű dráma) = A ma-  
 gyar irodalom története*, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Budapest,  
 Gondolat, 250–265.
- LATZKOVITS Miklós, 2007b,  
*A drámaírás gyakorlata a 16–17. századi Magyarországon*, Budapest, Argumentum



- LAUF Judit, 2012,  
*Egy középkori nyelvemlék 18. századi továbbélése: A Piry-hártya egykori kódexe és a Makula nélkül való tükör*, Magyar Könyvszemle, 234–255.
- LAZAREVICH, Gordana,  
 ‘Barbiere di Siviglia, Il (i)’ címszó = *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992.
- LEFÈVRE, Eckard (ed.), 1978,  
*Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- LÉH István – KOLTAI András – BALANYI György, 1998,  
*Catalogus religiosorum Provinciae Hungariae Ordinis Scholarum Piarum 1666–1997*, Budapest
- LEVINGER, Helene, 1937,  
*A Sixteenth-Century Judith-Drama*, MLR [The Modern Language Review], 571–583.
- LIVIUS, Titus, 1972,  
*A római nép története a város alapításától*, IV, Budapest, Európa Könyvkiadó
- LORCA, Federico García, 1967,  
*Az emberivé váló költészet = Federico García Lorca Összes művei II.*, ford. András László, Budapest, Magyar Helikon, 823–824. .
- LÖFFLER Erzsébet, 2010,  
*Az érseki palota = Egri séták nemcsak egrieknek II.*, Eger, 13–18.
- LUDOLPHUS [DE SAXONIA], 1478,  
*Vita Christi I–II*, Nürnberg, Anton Koberger
- LUKÁCS István, 2003,  
*Dramatizált kaj-horvát Mária-siralom Erdélyből (1626) = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 76–101.
- LUKÁCS, Ladislaus (ed.), 1986,  
*Monumenta paedagogica Societatis Jesu V. Monumenta Historica Societatis Jesu 129*, Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu
- MADARÁSZ Imre, 2004,  
*Vittorio Alfieri életműve felvilágosodás és Risorgimento, klasszicizmus és romantika között*, Budapest, Hungarovox Kiadó
- MADAS Edit (vál., kiad., utószó, jegyz.), 1985,  
*A néma barát megszólal: Válogatás a Karthauzi Névtelen beszédeiből*, Budapest, Magvető (Magyar Hírmondó).
- MADAS Edit (szerk.), 1992,  
*Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez: Középkor (1000–1530)*, Budapest, Tankönyvkiadó

- Magyar Katolikus Lexikon* I–XV.,  
főszerk. DIÓS István, szerk. VICZIÁN János, Budapest, Szent István Társulat, 1993–2010.
- Magyar Museum*,  
kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004. (*Első folyóirataink* I.)
- Magyar színháztörténet 1790–1873*,  
szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990
- Magyar színművészeti lexikon*,  
szerk. TÖRÖK Margit, Budapest, Akadémiai, 1994.
- MAJOR, Joannes, 1718,  
*Magnum speculum exemplorum, ex plusquam octoginta auctoribus pietate, doctrina et antiquitate venerandis variisque historiis, tractatibus et libellis excerptum*, Coloniae Agrippinae
- MAJOROSSY Judit, 2014,  
*Bevezető = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013*,  
szerk. MAJOROSSY Judit, Szentendre, Ferenczy Múzeum, 9–16.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, 1980,  
*Berthold morva herceg avagy az első újabbkori Bánk-tragédia (1794)*, Irodalomtörténet,  
62, 479–496.
- MANCINI, Franco – MURARO, Maria Teresa – POVOLEDO, Elena, 1995–1996,  
*I teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale: Corbo e Fiore, Vol. 1–2.
- MARGÓCSY István, 1990,  
*A magyar irodalom kultikus megközelítései (Kommentár és florilegium)*, Irodalomtörténeti  
Közlemények, 94/3.
- MARGÓCSY István, 1998,  
*Szigvárt apológiája*, Irodalomtörténeti Közlemények, 5-6.
- MAROSI Ernő, 2000,  
*A magyar történelem képei: A történetiség szemléltetése a művészetekben = Történelem – Kép: Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
- MARTENS, Gunter, 1990,  
*Mi az, hogy szöveg? (Szempontok a szövegfilológia kulcsfogalmának meghatározásához)*,  
ford. SCHULZ Katalin, Literatura, 3., 239–260.
- MASENIUS, Jacobus, 1654,  
*Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars III et ultima*, Coloniae Agrippinae
- MÁTÉ Zsolt dr., 2003,  
*A Gödöllői Barokk Színház helyreállítása*, Kézirat
- MÁTÉ Zsolt dr., 2005,  
*A barokk színház építészeti rekonstrukciója*, Színpad, I. évf./3., 15–18.

- MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, 2000,  
*A csíksomlyói misztériumdrámák eredetének vizsgálata = Pro Scientia aranyérmesek V. konferenciája, Sopron, szerk. DR. JÁNOSKA Ferenc, Budapest, Pro Scientia Aranyérmesek Társasága, 47–51.*
- MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, 2001,  
*Bevezetés a csíksomlyói passiójátékok forrásaiba = LACKOVITS Emőke – MÉSZÁROS Veronika (szerk.), Népi vallásosság a Kárpát-medencében V., I. kötet, Veszprém, 93–119.*
- MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, 2003,  
*Johannes Gritsch devóciós passiójának nyomai a csíksomlyói színpadon = A Magyar színjáték honi és európai gyökerei, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 51–62.*
- MEDGYESY S. Norbert, 2009,  
*A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttére, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyarok Nagyszasszonya Ferences Rendtartomány*
- MEDGYESY S. Norbert, 2015,  
*„Eszerbazianorum munificentia premijs donaretur”: Családtörténeti és Esterházy Pál nádor alapítványából bemutatott iskoladrámák (1713–1773) = Ács Pál – BUZÁSI Enikő – SZÉKELY Júlia (szerk.), Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén, Budapest, MTA BTK ITI–Reciti, 477–494.*
- MENČÍK, Ferdinand, 1895,  
*Príspevky k dějinám českého divadla, Praha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění*
- MÉSZÁROS István, 1981,  
*Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között, Budapest, Akadémiai Kiadó*
- METASTASIO, Pietro, 1943–1954,  
*Tutte le opere I-V, a cura di BRUNELLI, Bruno, Milano, Mondadori, [operhttp://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP54560-PMLP112814-vivaldi\\_Olimpiade\\_Act2.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP54560-PMLP112814-vivaldi_Olimpiade_Act2.pdf), 2015.*
- MICHAEL, Wolfgang F., 1984,  
*Das deutsche Drama der Reformationszeit, Bern–Frankfurt am Main–Nancy–New York, Peter Lang*
- Minorita iskoladrámák,*  
 szerk., s. a. r. KILIÁN István, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 2.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.
- MIOLI, Pietro, 1994,  
*Storia dell'opera lirica, Roma, Newton Compton*
- MISKOLCZY István, 1914,  
*Bajthay József Antal, Budapest*
- MITSCHERLICH, Christopher, Guelminus, 1800,  
*Q. Horatii Flacci Opera, illustravit Chr. Guil. Mitscherlich, I–II., Lipsia*

- MOHÁCSI Ágnes, 1991,  
*Zrínyi verseléséről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 297–311.
- MOLINIÉ, Georges, 1982,  
*Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail
- MOMIGLIANO, Attilio, 1952,  
*Saggio sull'Orlando furioso*, Bari, Gius, Laterza & Figli
- MORSOLIN, Bernardo, 1894,  
*Giangiorgio Trissino – Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Successori Le Monnier
- MUCKENHAUPT Erzsébet, 1999,  
*A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei. Könyvleletek 1980-1985*, Budapest–Kolozsvár, Balassi–Polis Kiadó
- MÚDRA, Darina, 2004,  
*Die Musik bei den Ursulinen in Pressburg, Raab und Ödenburg (Bratislava, Győr, Sopron) = Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn, Burgenland*, hrsg. Wynfrid KRIEGLER, Andrea SEIDLER, Bremen, Ed. Lumière (Presse und Geschichte, 11), 135–145.
- MUNDT, Lothar – ROLOFF, Hans-Gert – SEELBACH, Ulrich (eds.), 1992,  
*Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit. Beiträge zur Arbeitstagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer
- MUNDT, Lothar – SEELBACH, Ulrich (ed.), 2002,  
*Nicolaus Avancini S.J.: Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*, Tübingen, Niemeyer
- NADASI, Joannes, 1663,  
*Annus hebdomadarum coelestium sive occupationes coelestes*, Pragae
- NAGY Ildikó, 2001,  
*A Népszínház = Magyar színháztörténet II. (1873–1920)*, főszerk. SZÉKELY György, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 102–143.
- NAGY Imre, 1984,  
*Virág Benedek Hunyadi László-tragédiája és a magyar klasszicista dráma*, A Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Tudományos Közleményei, 43– 55.
- NAGY Imre, 1993,  
*Nemzet és egyéniség, Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, Budapest, Argumentum (Irodalomtörténeti Füzetek 131.)
- NAGY Imre, 2011,  
*Melinda könnyei. A női sírás szemantikája a Bánk bán első felvonásában = (Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek I–II.*, szerk. EGYED Emese, BARTHA Katalin Ágnes, TAR Gabriella Nóra, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, I., 266–278.

- NAGY Imre, 2012,  
*Gertrudis színre lép. (A Bánk bán többnyelvűsége)*, Jelenkor, 6., 630–647.
- NAGY Imre, 2014,  
*A magyar Lucretia (A nők elleni erőszak témája a Bánk bán harmadik felvonásában) = Drámák határhelyzetben I.*, szerk. BRUTOVSZKY Gabriella, DEMETER Júlia, N. TÓTH Anikó, PETRES CSIZMADIA Gabriella, Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-Európai Tanulmányok Kara, 275–300.
- NAGY Júlia, 2002,  
*School Dramas or Schoolbooks in Dialogues? Schola Ludus by Comenius and the Hungarian Calvinist School Dramas in the 18th Century = Iskoladráma: School Drama: Studies from the 16–19th Century Hungarian Drama and Culture History*, Júlia NAGY, Csaba KEDVES (eds.), ‘School And Theatre’ International Conference in Hungary, Miskolc, 5–7. September 2002, <http://www.geocities.ws/iskoladrama/ische22.htm> (2016. 01. 22.)
- NAGY Júlia, 2003,  
*A csiksomlyói történelmi drámák = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 102–120.
- NAGY Szilvia, 2003,  
*Motívumátvételek néhány csiksomlyói drámában = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 43–50.
- NAGY Szilvia, 2010,  
*Két csiksomlyói iskolai színjáték kritikai szövegkiadása és szövegtudományi vizsgálata*, Miskolc, PhD értekezés, kézirat
- NAGY Szilvia, 2013,  
*Philibertus látomásának útja egy iskoladrámáig = Szín – játék – költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest – Nagyvárád, Partium Kiadó – Protea Egyesület – Reciti, 317–328.
- NAGY Zsófia, 2000,  
*Nőkérdés a XVIII-XIX. századi halotti beszédekben = Társadalom- és humán tudományok, Rodosz-tanulmányok*, Bukarest, Kriterion
- NAHRENDORF, Carsten 2015,  
*Humanismus in Magdeburg. Das Altstädtische Gymnasium von Seiner Gründung bis zur Zerstörung der Stadt (1524–1631)*, Berlin–München–Boston, Walter de Gruyter
- NALÁCZI József, 1793,  
*A szerentsétlen szerelmesek, avagy G. Commens*, szomorú darab, Francziából fordítottat d’Arnaud után, Hochmeister Márton nyomdája, Kolozsvár-Szeben
- NALÁCZI, József, 1783,  
*Eufémia, vagy a vallás győzedelme*, szomorú darab, mely francziából fordítottat d’Arnaud után, Pozsony, 1783.

- NAMÉNYI Lajos, 1906,  
*Adatok művészetünk történetéhez. Vandza Mihály*, Művészet, 5.évf./2, 188.
- NAMÉNYI Lajos, 1907,  
*Vandza Mihály*, Művészet, 6.évf./3., 215.
- NÁNÁSI LOVÁSZ István, 1670,  
*Szű titka*, Kolozsvár, Veres-Egyházi Szentyel Mihály (RMNy 3647.)
- „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*”  
*Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*, szerk. DEMETER Júlia, utószó PINTÉR Márta Zsuzsanna,  
 latin nyelvű szövegrészek ford. KILIÁN István, Budapest, Argumentum Kiadó, 2003.
- NATALI, Giulio, 1973,  
*Il Settecento = Storia letteraria d'Italia*, Milano, F. Vallardi
- NICASTRO, Giudo, 1982  
*Metastasio e il teatro del primo Settecento*, Roma–Bari, Laterza
- NERI, Ferdinando, 1904,  
*La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci
- NEUMAYR, Franciscus, 1755,  
*Idea poeseos, sive methodica institutio de praeceptis, praxi, et usu artis ad ingeniorum culturam, animorum oblectationem, ac morum doctrinam accommodata*, Monachii et Ingolstadii
- NICASTRO, Giudo, 1982,  
*Metastasio e il teatro del primo Settecento*, Roma–Bari, Laterza
- NOVÁKOVÁ, Julie,  
*Edičně textologická pravidla pro vydávání latinských spisů J. A. Komenského*,  
 Maschienenchrift, s. a.
- NYERGES László, 1991,  
*Goldoni velencei komédiaszínháza. Egy XVIII. századi színházi reform története*,  
 Budapest, Akadémiai Kiadó
- ODROBENYÁK N. János, 1875,  
*Gödöllő hajdan és most*, Gödöllő
- OKOŃ, Jan, 2006,  
*Na scenach jezuickich z dawnej Polsce*, Obta UW Wydawnictwo DiG, Warszawa
- OPITZ, Martin, 1624,  
*Buch von der Deutschen Poeterey: In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründlich erzehlet, und mit exempeln außgeführt wird*, Breslau–Brieg, David Müller–Augustin Gründer (VD 17 3:315035W).
- ORLOVSZKY Géza, 2007,  
*1574: A históriás ének – Megjelenik a Cancionale = A magyar irodalom történetei*, szerk.  
 JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Budapest, Gondolat, 310–323.
- PÁL József, 1988,  
*A neoklasszicizmus poétikája*, Budapest, Akadémiai Kiadó

- Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*,  
s. a. r. VARGA Imre, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 3.) Budapest, Akadémiai – Argumentum, 1990.
- PÁNDI Pál, 1980,  
*Bánk bán-kommentárok*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- PANOFKY, Erwin, 1930,  
*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*,  
Leipzig/Berlin, B.G. Teubner
- PAP Balázs, 2014,  
*Históriák és énekek*, Pécs, Pro Pannonia
- PAPP Géza, 1970,  
*A XVII. század énekelt dallamai*, Budapest, Akadémiai Kiadó (Régi Magyar Dallamok Tára, 2)
- PÁRIZ PÁPAI, Franciscus, 1767,  
*Dictionarium manuale Latino–Ungaricum et Ungarico–Latino–Germanicum*, Szeben, 1767.
- PATRIZI, Giorgio, 1978,  
*Castelletti, Cristoforo = Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana
- PELBARTUS DE THEMESWAR, c.1497/1500,  
*Stellarium coronae beatae virginis Mariae*, [Basel]
- PERÉNYI József, 1899,  
*Endrődy János életrajza*, Nagykanizsa, Vajdits Ny.
- PESTI Kinga, 1995,  
*Druschetzky György*, Szakmai gyakorlat dolgozata, Gödöllői Királyi Kastély Múzeum, Adattár, gysz. 274.
- PÉTEREFFY Béla, 1903,  
*A Hunyadiak a magyar drámairodalomban*, Temesvár
- PETŐFI Sándor, 1974,  
*Lapok Petőfi Sándor naplójából = Petőfi Sándor Összes prózai művei és levelezése*, kiad. MARTINKÓ András, Budapest, Szépirodalmi
- PETRARCA, Francesco, 1874,  
*L'Africa*, Padova, Editrice F. Sacchetto
- PETRŐCZI Éva 2006,  
*A puritanizált Balassi – esettanulmány Diószegi György 1670-ben írott kísérőverséről = Uő, Puritánia. Tanulmányok a magyar és angol puritanizmus irodalmáról*, Budapest, Universitas, 37–44.
- PEXENFELDER, Michael, 1675,  
*Ethica symbolica e fabularum umbris in veritatis lce m varia eruditione noviter evoluta*, Monachii

- PEXENFELDER, Michael, 1679,  
*Concionator historicus, rariorum eventuum exemplis, ad instructionem moralem explicatis, delectans et docens*, Monachii
- Piarista iskoladrámák I.*,  
 s. a. r. DEMETER Júlia – KILIÁN István – KISS Katalin – PINTÉR Márta Zsuzsanna, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 5/1.), Budapest, Argumentum Kiadó, Akadémiai Kiadó, 2002.
- Piarista iskoladrámák II.*,  
 s. a. r. CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – KILIÁN István – PINTÉR Márta Zsuzsanna, (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 5/2.), Budapest, Argumentum Kiadó, Akadémiai Kiadó, 2007.
- PIES, Eike, 1982,  
*Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Düsseldorf
- PIETROPAOLO, Domenico, 2007,  
*Visual Allegory on the Baroque Stage = The World of baroque Theatre*, A compilation of essays from the Český Krumlov Conférences, 2004, 2005, 2006, Český Krumlov, 159–170.
- PILINSZKY János, 1995,  
*Naplók, töredékek*, szerk., gond. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris
- PILINSZKY János, 1998,  
*Széphrőza*, szerk., gond. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris
- PILINSZKY János, 1999,  
*Publicisztikai írások*, szerk., gond. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris (Osiris Klasszikusok).
- PINTÉR Márta Zsuzsanna – VARGA Imre, 2002,  
*Nemzeti múltunk drámák tükrében*, Vigilia, LXVII, 26–37.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 1989,  
*Történeti rétegek a ferences színjátékokban = Iskoladráma és folklór*, szerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke, 125–134.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 1993,  
*Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Budapest, Argumentum
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 1993,  
*Kézírtos drámapoétikák a 17–18. századból = Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, 11–18.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 1998,  
*Egyházi és világi mecenatúra a XVI–XVIII. századi színjátszásban* = JANKOVICS József – MONOK István – NYERGES Judit (szerk.), *A magyar művelődés és a kereszténység – La civiltà ungherese e il cristianesimo II.*, Budapest–Szeged, 836–848. (Gyűjteményes kiadása: PINTÉR 2014, 29–41.)



- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2003,  
*A csíksomlyói kézirategyüttes története = A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 13–18.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2004,  
 „Szerzetes játékok” avagy „költött komédiák”, Új Forrás, 9. sz., 88–98.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2006,  
*Dráma- és színházdefiníciók a XVIII. században (A magyar nyelvű műfajelmélet kezdetei) = Historia litteraria a XVIII. században*, szerk. CSÖRSZ Rumen István – HEGEDŰS Béla – TÜSKÉS Gábor, Budapest, Universitas Kiadó, 211–226.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2006a,  
*Szent István alakja a régi magyar drámairodalomban = „Hol vagy, István király?” – A Szent István-hagyomány évszázadai*, szerk. BENE Sándor, Budapest Gondolat, 189–200.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2010,  
*A bor a régi magyar színpadon = Ghesaurus: Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Budapest, rec.iti, 413–425.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2011,  
*A történelem mint valóság és mint allegória – hermeneutika a barokk színpadon = Ács Piroška (szerk.), Festett egek. A Jezsuita iskoladráma és a színpadi világ*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Corvina, 87–100.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2014,  
*Theatrum és irodalom*, Budapest, Universitas Kiadó, (Historia Litteraria, 30)
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2015,  
*Hazafiság és érzékenység. Magyar történelmi drámák a hivatásos színtársulat repertoárján = Amicitia – Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára*, főszerk. LENGYEL Réka, Budapest, reciti, 441–462.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2015a,  
*Ünnep és teatralitás: Esterházy Pál nádorrá választása = Ács Pál – Buzási Enikő – Székely Júlia (szerk.), Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, Budapest, MTA BTK ITI–Reciti, 459–476.
- PIRNÁT Antal, 1969,  
*A magyar reneszánsz dráma poétikája*, Irodalomtörténeti Közlemények, 73, 527–555.
- PIRNÁT Antal, 1996,  
*Balassi Bálint poétikája*, Budapest, Balassi Kiadó
- PLAUTUS, Titus Maccius *vígjátékai*, I., 1977,  
 ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Magyar Helikon
- POLC, Jaroslav V., 1993,  
*Svatý Jan Nepomucký*, Praha, Zvon
- POLEHLA, Petr (trad.), 2002,  
 L. A. SENECA, *Medea*, Hradec Králové, HK Credit

- PONTANUS, Jacobus, 1594,  
*Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii
- POSTLE, Martin, 1995,  
*Sir Joshua Reynolds, The Subject Pictures*, Cambridge, University Press.
- PRZYCHOCKI, Gustav, 1946,  
*Styl tragedyj Anneusza Seneki*, Krakow, Archiwum filologiczne nr 17.
- PUKÁNSZKY Béla, 1926,  
*A magyarországi német irodalom története: A legrégebb időktől 1848-ig*, Budapest, Budavári Tudományos Társaság
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, 1933,  
*Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. Von den Anfang bis 1812*, I. Bd., München, Reinhardt
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, 1979,  
*A Budai Népszínház története*, Budapest, Magyar Színházi Intézet
- PUSKÁS István, 2007,  
*Herkules színpadán: Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában*, Budapest, Hungarovox Kiadó
- QUONDAM, Amadeo – PAPAGNO, Giuseppe (ed.), 1982,  
*La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni
- RÁCZ Sándor, 1856,  
*Emléklapok egy agg színész életéből*, Miskolc
- RADÓ Antal, 1896,  
*Az olasz irodalom története*, Budapest, MTA Vállalata
- RAKODCZAY Pál, 1911,  
*Egressy Gábor és kora*, Budapest, Singer és Wolfner
- RÁKOSI Jenő, 2009,  
*Emlékezések*, szerk. GYURÁCS Ferenc, Vasszilvágy, Magyar Nyugat Könyvkiadó
- Ratio studiorum 1599*,  
 ed. LUKACS Ladislaus, *Monumenta paedagogica Societatis Jesu V. Monumenta Historica Societatis Jesu* 129. Romae 1986, Institutum Historicum Societatis Iesu, 357–454.
- RÁTONYI Róbert, 1984,  
*Operett I.*, Budapest, Zeneműkiadó
- REBHUN, Paul, 1536,  
*Ein geistlich Spiel von der gotfurchtigen und keuschen Frawen Susannen, ganz lustig und fruchtbarlich zu lesen*, Zwickaw, Wolfgang Meyerpeck d.Ä. (VD 16 R 443).
- Régi Magyar Drámai Emlékek 1960*,  
 I–II., szerk. KARDOS Tibor, DÖMÖTÖR Tekla, Budapest, Akadémiai

- Régi magyarországi szerzők*, 1989,  
összeáll. SZABÓ Géza közreműködésével PINTÉR Gábor, Budapest,  
Országos Széchényi Könyvtár
- REICHERT, Georg, 1955,  
„Biber von Bibern, Heinrich Ignaz Franz = Neue Deutsche Biographie 2., Berlin, Verlag  
Duncker & Humbolt
- RÉTI István, 1940,  
*Egy város jellemképe (Nagybánya)*, Nyugat, 1. sz.  
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00648/20835.htm>
- RICHARDSON, Jonathan, 1725<sup>2</sup>,  
*An Essay on the Theory of Painting*, London
- RIPA, Cesare, 1997,  
*Iconologia*, ford. SAJÓ Tamás, Budapest, Balassi Kiadó
- RITOÓK Zsigmondné, 1968,  
*Ein ungarischer Schüler Melanchtons: Josephus Macarius*, Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis, 4(1968), 107–117.
- RITOÓK Zsigmondné, 1971,  
*Politikai szatíra Magyarországon a XVI. században*, Irodalomtörténeti Közlemények, 75,  
265–277.
- RITOÓK Zsigmondné, 1980,  
*A Balassi Comoedia és Karádi Pál*, Keresztény Magvető, 86, 39–44.
- RMKT 16, 12: *Illyefalvi István, Cserényi Mihály, Csáktornyai Mátyás, Póli István, Beythe István, Baranyai Decsi János, Ceglédi Nyíri János, Munkácsi János és ismeretlen szerzők históriái, Telegdy Kata verses levele, Fortuna sorsvetőkönyv, naptárversek*, szerk. ORLOVSZKY Géza, Budapest, Balassi, 2004 (*Régi Magyar Költők Tára*, 16/12).
- RMKT 17, 3: *Szerelmi és lakodalmi versek*, szerk. STOLL Béla, Budapest, Akadémiai, 1961 (*Régi Magyar Költők Tára*, 17/3).
- RMNy: *Régi Magyarországi Nyomtatványok I–III.*, szerk. BORSA Gedeon–HELTAI János–HERVAY Ferenc–HOLL Béla–KÄFER István–KELECSÉNYI Ákos–PAVERCSIK Ilona–P. VÁSÁRHELYI Judit, Budapest, Akadémiai, 1971, 1983, 2000.
- ROBINSON, Philip E. J.,  
‘Baudron, Antoine Laurent’ címszó = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001.
- ROMANI, Gabriella, 1979,  
*Le tre „Amarilli” di Cristoforo Castelletti*, Annali dell’Istituto di Filologia Moderna dell’Università di Roma 1, 115–143.

- ROMANI, Gabriella, 1998,  
*Le lagrime d'un peccator convertito... di C. C.: Identificazione di due manoscritti vallicelliani del 16. secolo*, Accademie e biblioteche d'Italia, 1998/3, 17–26.
- ROSAND, Elen, 2013,  
*All'immortalità del nome di Venetia: La Serenissima sul palcoscenico* in: *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, trad. di Nicola MICHELASSI – Pietro MORETTI – Giada VIVIANI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura
- RPHA: *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* I–II, szerk. HORVÁTH Iván–H. HUBERT Gabriella–FONT Zsuzsa–HERNER János–SZÖNYI Etelka–VADAI István–GÁL György–RUTTNER Tamás, Paris, Le Nouvel Objet, 1992, <http://rpha.elte.hu/> (2015. július 29.).  
*régi magyar vers repertórium*a 3.2-es verzió, főszerkesztő HORVÁTH Iván, szerkesztő H. HUBERT Gabriella, munkatársak FONT Zsuzsanna–HERNER János–SZÖNYI Etelka–VADAI István, szövegrögzítés RUTTNER Tamás, programozás GÁL György, 1979–1999.
- RUBÓCZKI Erzsébet, 2003,  
*Valóság és illúzió. A barokk színjátszás jellegzetességei*, Interieur V. évf. 5. sz., 84–87.
- RYNEŠ, Václav, 1972,  
*Svatý Jan Nepomucký II. Úcta Další svazek edice o světcích a světic se tentokrát jednomu z nejznámějších světců v katolické církvi*, Úcta, Rom, Křesťanská akademie
- SALA DI FELICE, Elena, 1965,  
*Introduzione* = a cura di BRUNELLI, Bruno, *Pietro Metastasio: Opere*, Milano, A. Mondadori
- SÁNDOR János, 2007,  
*A szegedi színjátszás krónikája, Thespis szekerén, 1800–1883*, Szeged, Bába. Digitális változata: [http://www.sk-szeged.hu/statikus\\_html/digitalis/szinhaz1800/impresszum.html](http://www.sk-szeged.hu/statikus_html/digitalis/szinhaz1800/impresszum.html)
- SÁRKÖZY Péter, 1988,  
*Petrarcától Ossziánig. A költészetértelmezés megújulása a XVIII. századi olasz irodalomban*, Budapest, Akadémiai
- SÁRKÖZY Péter, 2003,  
*Metastasio a 18. századi magyar iskolai színpadokon* = DEMETER Júlia (szerk.), *A magyar színjátszás honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 304–314.
- SÁRKÖZY Péter, 2005,  
*Faludi Ferenc*, Pozsony, Kaligram Kiadó
- SAS Ágnes,  
*Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze*, Zenetudományi dolgozatok, 1987, 53–73.

- SAS Ágnes, 1989,  
 „*Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate*”, *Studia Musicologica*  
 31, 161–215.
- SAULINI, Mirella (ed.), 2011,  
*Stephanus Tuccius S.J., Christus Nascens, Christus Patiens, Christus Iudex, Tragoediae*,  
 Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu
- SCHERER, Colette, 1983,  
*Comédie et société sous Louis XIII*, Paris, A. Gl. Nizet
- SCHERL, Adolf, 2010,  
*Zur Geschichte der Erforschung des Jesuitentheaters in der böhmischen Ordensprovinz = CE-*  
*MUS*, Petronilla et al. (eds.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Praha, Karolinum, 909–915.
- SCHINDLING, Anton, 1977,  
*Humanistische Hochschule und freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Straßburg*  
*1538–1621*, Wiesbaden, Steiner Verlag
- SCHMIDT, Peter Lebrecht, 2000,  
*Traditio latinitatis: Studien zur Rezeption und Überlieferung der lateinischen Literatur*,  
 Stuttgart, Steiner
- SCHULTZE, Johannes, 1978,  
*Richtlinien für die äußere Textgestaltung bei Herausgabe von Quellen zur neueren deutschen*  
*Geschichte* = HEINEMEYER, Walter (ed.), *Richtlinien für die Edition landesgeschichtlicher*  
*Quellen*, Marburg – Köln, Selbstverlag des Gesamtvereins der deutschen Geschichts-  
 und Altertumsvereine, 5–36.
- SCRIBE, Eugène, 1842,  
*Egy pohár viz*, ford. kiad. NAGY Ignác, Színműtár, 21. füzet
- SCUDÉRY, Madeleine de, 1998,  
 „*De l' air galant*” et autres conversations: pour une étude de l'archive galante, Paris,  
 Champion
- SECHELSKI, Denise S., 1996,  
*Garrick's Body and the Labor of Art in Eighteenth-Century Theater*, *Eighteenth-Century*  
*Studies*, 29/4., 369–389.
- SEIDLER, Andrea, 2009,  
*Üzleti úton a színiigazgató: Christoph Seipp 18. századi útleírása Magyarországról*, *Korall*  
 38, 140–155.
- SENECA,  
*Faïdra*, traduit en tchèque par Eva STEHLÍKOVÁ, *Divadelní revue* 20, 2009, n. 2, 84–106.
- SENECA, 1975,  
*Erkölcsei levelek*, ford. KURUCZ Ágnes, Budapest, Európa
- SENECA, 1992,  
*Thyestes*, traduit en tchèque par Eva STEHLÍKOVÁ, *Divadelní revue* 3, n. 3, 75–94.

- SENIGL Johanna, 1991,  
*Pater Florian Reichsigl und das Theater an der Benediktineruniversität Salzburg zur Mozartzeit = Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, hg. von der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Rev. P. Petrus EDER und Gerhard WALTERSKIRCHEN, Salzburg, 89–93.
- SHAKESPEARE, William, 1988,  
*Macbeth = W. S. összes drámái III., Tragédiák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 743–833.
- SIMON Gyula, 1999,  
*Ariosto és eposza*, Budapest, Eötvös József Kiadó
- SKOPNIK, Günther, 1935,  
*Das Straßburger Schultheater. Sein Spielplan und seine Bühne*, Frankfurt am Main, Schriften des westfälischen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt NF 13.
- SOLT (Speneder) Andor, 1933,  
 „*Drámai irodalmunk német kapcsolatai 1792-től 1837-ig*, Irodalomtörténeti Közlemények, 43. évf., 30–58.
- SONKOLY István, 1973,  
*A Csokonai-versek zenés kéziratai*, Borsodi Szemle, 1973/4, 86–88.
- STAUD Géza, 1963–1964,  
*Magyar kastélyszínházak*, Budapest, Színháztudományi Intézet (Színháztörténeti Kiskönyvtár 11, 14, 15.)
- STAUD Géza, 1977,  
*Adelstheater in Ungarn*, Wien
- STAUD Géza, 1981,  
*Faludi Ferenc és az iskolai színjátszás*, Irodalomtörténeti Közlemények, 305–312.
- STAUD Géza, 1984–1994,  
*A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773. Fontes ludorum scenicarum in scholis S.J. Hungariae I–III., Mutatók. Indices IV.*, szerk. H. TAKÁCS Marianna, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kiadása
- STEHLÍKOVÁ, Eva, 2005,  
*Divadlo za časů Nerona a Seneky*, Praha, Divadelní ústav
- STEHLÍKOVÁ, Eva, 2012,  
*Co je nám po Hekubě*, Praha, Brkola
- STEINER, Martin, 1991,  
*Kritische Editionen des komplexen Werkes J. A. Komenskýs*, Acta Comeniana 9 (33), 175–188.

- STEJSKAL, František X., 1921–1922,  
*Svatý Jan Nepomucký I, II*, Praha, Dědictví sv. J. Nepomuckého
- STOPPELLI, Pasquale, 1978,  
*Gli „Intrichi d’amore” da Torquato Tasso a Cristoforo Castelletti*, Belfagor 33, 267–278.
- STÖCKEL, Leonhard, 1559,  
*Historia von Susanna in Tragedien weise gestellte zu vbung der Jugent zu Bartfeld in Vngern*, Wittenberg, Hans Lufft
- STROH, Wilfred, 1999,  
*Seneca in Prag. Ein tragisches Exercitium des jungen Jakob Balde S.J., herausgegeben und kritisch erläutert = Leit motive: Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung: Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, Kallmünz, M. Lassleben, 69–119.
- STUVER és mások, 1893,  
*Tűzművészet: Utmutató mindennemű tűzművészeti czikkek, mint világító tüzek, csillagok, fénygolyók, rakéták, víz- és lég-tűzijátékok elkészítésére*, Budapest, Gerő és Kostyál Kiadása
- ŠUBRT, Jiří, 2005,  
*Římská literatura*, Praha, Oikumené
- SUGÁR István, 1984,  
*Az egri püspökök története*, Budapest
- SVATOŠ, Martin, 2005,  
*Jupiter auf Reisen und Aeneas in Gefangenschaft. (Götter und Heroen der antiken Mythen in Schultheaterstücken von Braunau im 18. Jahrhundert)*, Listy filologické. Časopis pro studia klasická, středověká a raně novověká, 128, n. 1–2, 47–63.
- SVATOŠ, Martin,  
*Doporučení pro vydávání latinských pramenů v ediční radě Fontes rerum Bohemicarum recentioris aevi (FRBRAE)*, Maschienenchrift, s. a.
- SZABÓ Magda, 1979,  
*Színképelemzés – A Meráni Fiú*, Kortárs, 1740–1763.
- SZABOLCSI Bence, 1929,  
*A 18. század magyar kollégiumi zenéje*, Zenei Szemle, 1929/III–IV.
- SZABOLCSI Bence, 1979,  
*A magyar zenetörténet kézikönyve*, Budapest, Zeneműkiadó
- SZACSVAI KIM Katalin, 2007,  
*A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon*, Zenetudományi dolgozatok, 2006–2007, szerk. Sz. FARKAS Márta, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 41–61.

- SZALÁRDI, 2013,  
*Várad Várának az pogány Török által Megh szállásáról*, szerk. BALLA Tünde – LAKATOS Attila, a latin szövegeket ford., gond. SZVORÉNYI Róbert, Budapest, Nagyvárad, Országos Széchényi Könyvtár, Partium Kiadó
- SZALISZNYÓ Lilla, 2015,  
*„Mértéket vettem Kelemen László úrnak a lábáról”: Három alkalmi színmű a magyar színjátszás úttörőinek emlékére*, Irodalomtörténet, 96/3.
- SZAROTA, Maria Elida, 1979–1987,  
*Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare* I/1–2, II/1–2, III/1–2. *Indices* IV. München, Fink
- SZAUDER József, 1977,  
*Metastasio in Ungheria* = a cura di BINNI, Valter, *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni
- SZEGEDI Eszter, 2004,  
*Cristoforo Castelletti: L'Amarilli. Megjegyzések az 1580-as kiadás ajánlásához* = Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra: Fiatal kutatók Balassi-konferenciája, szerk. Kiss Farkas Gábor, Budapest, 217–224.
- SZEGEDI Eszter, 2012,  
*Olasz pásztorjátékból magyar komédia: Balassi Szép magyar komédiájának és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése*, doktori disszertáció, Budapest, ELTE
- SZÉLES Klára, 1976,  
*Henszlmann Imre – Bajza József vitája*, Irodalomtörténet, (8)58. évf., 37–62.
- SZÉLES Klára, 1992,  
*Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikusi gyakorlata*, Budapest, Argumentum Kiadó
- SZELESTEI N. László, 2008,  
*Gerhard Cornelius Driesch és az iskolai színjátékok* = Színházvilág – Világsház, szerk. CZIBULA Katalin, Budapest, Ráció Kiadó, (Régi magyar színház, 3), 139–148.
- SZENDREI János, 1910,  
*Egy elfelejtett magyar történelmi festőről*, Vasárnapi Újság, 57. évf., febr. 3., 164.
- SZENDREI János, 1911,  
*Miskolc város története*, Miskolc
- SZENTIMREY-VÉN Dénes, 2003,  
*Egy csíksomlyói moralitás és változatai* = *A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 63–75.
- SZENTJÓBI SZABÓ László, 1792,  
*Mátyás király, vagy a nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma: Nemzeti érzékeny játék három felvonásban: Azon alkalmatosságra, midőn Ferentz Budavárában jún. 6. 1792. magyar királylyá koronáztatott*, Buda
- SZENTJÓBI SZABÓ László, 1995,  
*Összes Művei*, sajtó alá rend. DEBRECENI Attila, Budapest



- SZIGETI József, 1967,  
*A Balassi-Comoedia és szerzője*, Budapest
- SZILÁGYI Ferenc, 1973,  
*Csokonai verseinek dallama*, Muzsika, Budapest, 1973/12, 45–48.
- SZILÁGYI Márton, 1998,  
*Kármán József és Pajor Gáspár Uránidája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó
- SZILÁGYI Márton, 2015,  
*Beleznay Miklósné Podmaniczky Anna Mária irodalmi szalonja: legenda és valóság*,  
Irodalomtörténeti Közlemények, 119, 769–778.
- SZILASI Klára, 1918,  
*Stöckel Lénárd Zsuzsanna-drámája és a bártfai iskolai színjáték a XVI. században*:  
*Függelék: Stöckel drámájának új lenyomata*, Budapest, Pfeifer Ferdinánd (Német Philológiai Dolgozatok, 22).
- SZINNYEI József, 1914,  
*Magyar írók élete és munkái*, XIV., Budapest, Hornyánszky, Budapest
- SZOLIVA Gábor OFM, 2013,  
*Újabb liturgikus könyv Oláh Miklós esztergomi érsek könyvtárából: kottás Psalterum Strigoniense (1523) került elő Münchenből*, Magyar Könyvszemle, 2013/2, 133–144.
- SZÖRÉNYI László, 1981,  
*Latin nyelvű Árkádia a tizennyolcadik századi Magyarországon*, Irodalomtörténeti Közlemények, 184–191.
- SZÖRÉNYI László, 1989a,  
*Ismeretlen latin jezsuita dráma Hunyadi Lászlóról = Iskoladráma és folklór, A noszvaji hasonlító című konferencián elhangzott előadások*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna–KILIÁN István, Debrecen, 1989, 53–66.
- SZÖRÉNYI László, 1989b,  
*Ismeretlen latin jezsuita dráma Hunyadi Lászlóról*, Irodalomtörténeti Közlemények, 93, 594–604.
- SZÖRÉNYI László, 1993,  
*Attila, a jámbor honfoglaló - Répszeli László = Uő, Hunok és jezsuiták, Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Budapest, AmfipressZ
- SZÜCS Jenő, 1970,  
*A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge (hozzászólás egy vitához)*, Budapest, Akadémiai
- T. ERDÉLYI Ilona, 1970,  
*Irodalom és közönség a reformkorban: Regélő Pesti Divatlap*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- TAR Gabriella-Nóra, 2012,  
*Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert*, Berlin, LIT
- TARJÁN Tamás, 1997,  
*Pilinszky, a színműíró (Gyorsrajz) = „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 154–158.

- TARNAI Andor, 1968,  
*Faludi Constantinus-drámájának programja*, Irodalomtörténeti Közlemények, 563–566.
- TASSO, Torquato, 1976,  
*Intrichi d'amore*, a cura di Enrico MALATO, Roma, Salerno Editrice
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001,  
 ed. ANGERMÜLLER, Rudolph–ROBINSON, Philip E. J., London, Macmillan Press Limited
- The New Grove Dictionary of Opera*, 1992,  
 ed. SADIE, Stanley, London, Macmillan Press Limited
- THURZÓ Ferenc 1905,  
*A nagybányai ev. ref. főiskola története*, Nagybánya, Morvay Gyula
- TILG, Stephan (ed.), 2005,  
*Die Hl. Katharina von Alexandria auf der Jesuitenbühne: drei Innsbrucker Dramen aus den Jahren 1576, 1577 und 1606*, Niemeyer, Tübingen
- TÍMÁR Árpád, 1990,  
*Henszlmann Imre irodalmi munkássága*, Ars Hungarica, 18.évf./1., 143–167.
- TOBIN, Ronald William Francis, 1999,  
*Jean Racine revisited*, New York, Twayne Publishers
- TOBIN, Ronald William, 1971,  
*Racine and Seneca*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- TOLDY Ferenc, 1867,  
*A magyar költészet története az ősidőktől Kisfaludy Sándorig*, Pest
- TOLNAI Vilmos, 1929,  
*A nyelvújítás*, Budapest, MTA
- TÓTH Gergely, 2012,  
 „Civilizált” őstörténet: A magyar nyelv és a magyar nemzet eredetének kutatása Bél Mátyás életművében, Történelmi Szemle, 54, 219–246.
- TÓTH Lőrincz, 1846,  
*Hunyadi László: történeti dráma öt szakaszban*, Eredeti játékszín (16), Eggenberger, Pesten
- TÓTH Péter, 2001,  
*Az apostolok vetélkedése: Egy kódexünk forrásaihoz*, Irodalomtörténeti Közlemények, 657–669.
- TÓTH Péter, 2007,  
 „Némely alázatos doktor Szíz Mária képében”: 1506: Drámai szövegeink a középkorban = A magyar irodalom története I, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSKY Géza, Budapest, Gondolat, 180–194.
- TÓTH Sándor Attila, 2000,  
*A latin humanitas poétikája, II/1. Poesis specialis artis poeticae: poesis narrativa et lyrica (A költői mesterség sajátos versezetei: az elbeszélő és a lírai költészet)*, Szeged, Gradus ad Parnassum
- TÓTH Sándor Attila, 2004,  
*Rómából a pannon Árkádiába. Patavich Ádám fiók-Árkádiája: Nagyvárad, Kalocsa, Budapest, METEM*

- TÓTH Sándor Attila, 2011,  
*Tertina Mihály, a lapszerkesztő és a latin poéta I. Az Ephemerides Budenses szerkesztője s írója*, Baja, Eötvös József Főiskolai Kiadó
- TÓTH Sándor Attila, 2013,  
*Eruditio, humanitas, promotio. Fáy Dávid Alajos verse(i) a gyermek (II.) Józsefről*, Szeged, Gradus ad Parnassum
- TÓTH Sándor Attila, 2013a,  
*Tertina Mihály, a lapszerkesztő és a latin poéta II. A neolatin versköltő*, Szeged, Gradus ad Parnassum
- TÓTH, Péter, 2008,  
*The Prophets' Cry in Limbo: Origin and History of a Special Scene in Medieval Plays*, European Medieval Drama, 67–92.
- TRISSINO, Giangiorgio, 1976,  
*Sofonisba = La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, (ed.) GASPARINI, Giammaria, Torino
- TÜSKÉS Gábor – KNAPP Éva, 2004,  
*Jacob Masen irodalomelméleti műveinek magyarországi hatástörténetéhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 108, 139–154.
- TÜSKÉS Gábor – KNAPP Éva, 2007,  
*Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a német jezsuita színpadon*, Irodalomtörténeti Közlemények, 111, 343–387.
- TÜSKÉS Gábor – KNAPP Éva, 2009,  
*Historia-oratio-exegesis: a XVIII. századi Bonfini- és Istvánffy-recepció történetéhez* = Uők: *Sedes Musarum: Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 344–394.
- UGOLINI, Francesco A., 1982,  
*Per la storia del dialetto di Roma. La „vecchia romanesca” ne Le Stravaganze d'amore di Cristoforo Castelletti (1587)*, Perugia, Opera del vocabolario dialettale umbro
- VADAI István, 2012,  
*Szóban kettő – írva négy: Az oralitás metrikájáról = Doromb: Közköltészeti tanulmányok 1*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Budapest, rec.iti, 19–41.
- VADERNA Gábor, 2015,  
*Döbrentei Gábor akadémiai emlékbeszéde gróf Teleki Ferenc felett*, Irodalomtörténeti Közlemények, 119, 248–261.
- VALENTIN, Jean-Marie, 1978,  
*Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680): Salut des âmes et ordre des cités*, I–III, Bern–Francfort/M.–Las Vegas, Peter Lang Verlag
- VALENTIN, Jean-Marie, 1983–1984,  
*Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande : Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1723)* 1, 2, Stuttgart, Hiersemann

- VALENTIN, Jean-Marie (Hrsg. zusammen mit LEBEAU, Jean), 1985,  
*L'Alsace au siècle de la Réforme 1482–1621. Textes et documents*, Nancy, Presses  
 Universitaires de Nancy
- Valentin, Jean-Marie, 1990,  
*Theatrum catholicum, XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles*, Nancy, Presses universitaires
- VALENTIN, Jean-Marie, 1995,  
*Templum (et musarum quoque ?) repurgandum. Orthodoxie et théâtre à Strasbourg  
 (1581–1610)*, Études Germaniques, Paris, Didier-Érudition, (199.)
- VALENTIN, Jean-Marie, 2001,  
*Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde  
 catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères
- VALENTIN, Jean-Marie, 2004,  
*L'école, la ville, la cour*, Klincksieck
- VALENTIN Jean-Marie, 2015,  
*Le Théâtre à Strasbourg de Brant à Voltaire*, Paris, Klincksieck
- VARGA Imre – PINTÉR Márta Zsuzsanna, 2000,  
*Történelem a színpadon: magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17–18. században*,  
 Budapest, Argumentum Kiadó
- VARGA Imre 1995,  
*A magyarországi protestáns iskolai színjátszás a kezdetektől 1800-ig*, Budapest,  
 Argumentum Kiadó
- VARGA Kálmán, 1997,  
*Grassalkovich kastély*, Gödöllő
- VARGA Kálmán, 1999,  
*Grassalkovich Antal, a kastélyépítő*, Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület
- VARGA Kálmán, 2003,  
*A gödöllői kastély évszázadai*, Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága
- VARGA László, 1938,  
*Hannulik János, a XVIII. század Horatiusa*, Debrecen
- VARJAS Béla, 1984,  
*A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, Budapest, Akadémiai
- VARNYÚ Anita, 2010,  
*A Grassalkovich színházak*, Szakdolgozat, Pécs, Gödöllői Királyi Kastély Múzeum,  
 Adattár, gysz. 3442.
- VATTER Ilona, 1929,  
*A soproni német színészet története 1841-ig*. Budapest (Német philologiai dolgozatok XL).



- VAVRINECZ Veronika, 1982,  
*Opere di compositori italiani del Settecento nella Biblioteca Nazionale Ungherese* = KÖPECZI Béla–SÁRKÖZY Péter (szerk.), *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- VD 16: *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, <https://www.bsb-muenchen.de/literatursuche/spezialbestaende/alte-und-seltene-drucke/16-jahrhundert-vd-16/> (2016. január 22.).
- VD 17: *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*, <https://www.bsb-muenchen.de/literatursuche/spezialbestaende/alte-und-seltene-drucke/17-jahrhundert-vd-17/> (2016. január 22.).
- VEDRES István, 1790,  
*A magyar nyelvnek a magyar hazában való szükséges voltát tárgyzó hazafiúi elmélkedések*, Bécs, 1790. (2. kiadás. Szeged, 1806. 3. kiadás. Kassa, 1807.)
- VEDRES István, 1805,  
*A Tiszát a Dunával összekapcsoló új hajózható csatorna, melynek helyét nemcsak Magyarországnak, hanem az egész Ausztriai birodalom hasznára fölkeresni és meghatározni igyekezett*. Egy rézmetszettel. Szeged (Német ford.: STANKOVITSCH Miklós, Wien, 1807.)
- VEDRES István, 1807a,  
*Egy nemzeti jószág, mellyet Magyarország és a hozzá kapcsolt tartományok javára szerzett*, Szeged (Latin ford. SALAMON Vazul, Szeged, 1807.)
- VEDRES István, 1807b,  
*A bankóczédulák elenyészethetőségéről való vélekedése*, közrebocsátotta Botka Ferencz, Szeged
- VEDRES István, 1809,  
*A haza szeretet; avagy Nemes Szeged Városának a' törököktől való elvétele. Azon város történetiből kivett négy részből álló vitézi játék*. Szeged, Grün Orbán
- VERGILIUS összes művei, 1984,  
 ford. LAKATOS István, Budapest, Európa
- Világirodalmi Lexikon* I–XIX.,  
 főszerk. KIRÁLY István – Szerdahelyi István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970–1995.
- VILLEHERVÉ, Bertrand de, 1920,  
*François-Thomas de Baculard d'Arnaud, son théâtre et ses théories dramatiques*, Paris
- VIRÁG Benedek, 1817,  
*Hunyadi László. Tragedia*, Buda
- VIRÁG Benedek, 1824,  
*Q. F. Horatius Ódái. Öt könyv*, Budán
- VLNAS, Vít, 2013,  
*Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha, Paseka
- VODŇANSKÝ, Jan E. – BIRCKHART, Antonín, 1729,  
*Tempus tacendi*, Praha, Strahov, Umělecké sbírky, Sign. 40/65–7215.

- VOINOVICH Géza, 1899,  
*Idősb Gróf Teleki László irodalmi munkássága*, Irodalomtörténeti Közlemények, 9, 129–167.
- VOLF György (közzét.), 1876a,  
*Nyelvemléktár: Régi magyar codexek és nyomtatványok*, IV, *Érdy codex I. fele*, szerk.  
BUDENZ József, SZARVAS Gábor, SZILÁDY Áron, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Bizottsága
- VOLF György (közzét.), 1876b,  
*Nyelvemléktár: Régi magyar codexek és nyomtatványok*, V, *Érdy codex II. fele*, szerk.  
BUDENZ József, SZARVAS Gábor, SZILÁDY Áron, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Bizottsága
- VÖLGYESI Orsolya, 2002,  
*Politikai-közeleleti gondolkodás Békés megyében a reformkor elején. A rendszeres bizottsági munkálatok megyei vitái 1830–1832*, Gyula, Békés Megyei Levéltár
- VÖRÖSMARTY Mihály, 1962,  
*Kisebb költemények 3, 1840–1855*, s. a. r. TÓTH Dezső, Budapest, Akadémiai Kiadó
- VÖRÖSMARTY Mihály, 1971,  
*Drámák 5*, s. a. r. FEHÉR Géza, Budapest, Akadémiai Kiadó
- VÖRÖSMARTY Mihály, 2006,  
*Csongor és Tünde = Uő, Összes költeményei*, Budapest, Osiris
- VÖRÖSMARTY Mihály,  
*Dramaturgiai lapok (Elméleti töredékek – színbírálatok)*, 1976, s. a. r. SOLT Andor, Budapest, Akadémiai Kiadó
- WALDAPFEL József, 1930,  
*A magyar folyóirat- és hírlapirodalom történetéhez*, Magyar Könyvszemle, 27, 55–128.
- WALDAPFEL József, 1942,  
*Katona József*. Budapest, Franklin Társulat
- WASHOF, Wolfram, 2007,  
*Die Bibel auf der Bühne: Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*, Rhema, Münster
- WEBER, Edith, 1985–1986,  
*Christoph Thomas Walliser (1565–1648), musicien strasbourgeois à redécouvrir*, Schütz-Jahrbuch, Kassel, Bärenreiter
- WEISZ Boglárka, 2014,  
*Árpád-bázi királynéi jövedelmek. Gertrúd királyné udvartartásának pénzügyi hátteréről = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013*, szerk. MAJOROSSY Judit. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 51–60.
- WELLMANN Imre, 1933,  
*A gödöllői Grassalkovich-uradalom gazdálkodása. Különös tekintettel az 1770–1815. esztendőkre*, Budapest

- WEST, Shearer, 1991,  
*The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*,  
 London, Pinter Publishers
- WOOD, Gillen d'Arcy, 2001,  
*The Shock of the Real, Romanticism and Visual Culture 1760–1860*, New York, Palgrave
- WORSHTORNE, Simon Towneley, 1954,  
*Venetian Opera in the seventeenth century*, Oxford, Oxford University Press
- ZAMBRA Alajos, 1919,  
*Metastasio „poeta cesareo” és a magyarországi iskoladráma a XVIII. század második felében*, EPhK, 1–74.
- ZELEWITZ, Klaus, 1979,  
*Propaganda Fides Benedictina. Salzburger Ordentheater im Hochbarock*, Daphnis 8/3–4, 201–215.
- ZEMEK, Metoděj, 1966,  
*Školní divadlo v Mikulově v 17. a 18. století*, Vlastivědný věstník moravský, 18, 37–46.
- ZEMEK, Metoděj, 2001,  
*Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti = Kniha o Redutě*, Uherské Hradiště, Ottobře 12, 1–238. (reprint)
- ZEMPLÉNYI Ferenc, 1998,  
*Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Budapest, Universitas (Historia Litteraria, 4).
- ZENTAI Mária, 1999,  
*Az egyetlen eposz = Mesterek, tanítványok: Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető Kiadó
- ZENTAI Mária, 2007,  
*Álmok hármas útján = A magyar irodalom története 1800–1919*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat, 169–182.
- ZOLTVÁNY Irén, 1889,  
*Katona József „Bánk bán”-ja, vonatkozással a tragikum elméletére*, Katolikus Szemle, 313–358., 487–520.
- ZORZI Ludovico, 1977,  
*Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana*, Torino, Giulio Einaudi
- ZWIERLEIN, Otto, 1966,  
*Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, Anton Hain
- ZSOLDOS Attila, 2014,  
*Gertrúd és a királynéi intézmény az Árpád-kori Magyar Királyságban = Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013*, szerk. MAJOROSSY Judit. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 17–28.





# SZEMÉLYNÉVMUTATÓ

## A

Abert, Hermann 371, 366, 667  
 Ács Pál 698, 704  
 Adam, Antoine 461  
 Adlgasser, Anton Cajetan 366  
 Ágai Adolf 174  
 Ágost III. 531  
 Albrecht, Michael 507, 508, 667  
 Aldobrandini, Pietro 183  
 Alfieri, Vittorio 152  
 Allaga Géza 170–171  
 Allen, Brian 79, 667  
 Almási Gábor 22, 97  
 Alszegehy Zsolt 229, 407, 667  
 Alszegehy Zsoltné 688, 689  
 Angermüller, Rudolph 115  
 Antal János 439  
 Antal, Padovai → Szent Antal  
 Antigonus  
   (Antigonus I. Monophthalmus)  
   433–435, 440  
 Apollonio, Mario 150, 668  
 Appianosoz 265  
 Aranka György 9, 421, 425, 484, 512–513,  
   515, 520, 522–523, 525  
 Arany János 582, 637  
 Ariosto, Ludovico 1109–110, 113–114  
 Arisztotelész 258  
 d’Arnaud, Baculard 483, 485–486, 488,  
   491–495, 678, 700, 716  
 Árpád 84, 91, 95, 362, 588, 590, 603–601,  
   609, 611, 618

Attila 83–86, 88–89, 91–92, 534  
 Attolini, Giovanni 260, 668  
 Auburn, Mark 63, 66, 668  
 Augustinus, Aurelius 406, 638  
 Augustus (Caius Iulius Caesar Octavianus)  
   541–543  
 Augustus III. → Ágost III.

## B

Bagossi Edit  
 Bahtyin, Mihail 637  
 Baitai, Josephus  
   → Bajtay József Antal  
 Bajtay József Antal 438  
 Bajza József 621–622  
 Balanyi György 432, 433, 435,  
   668, 696  
 Balassa Zsigmond 24  
 Balassi Bálint 181–182, 184,  
   188–189, 191–193, 197, 288, 297  
 Balassi Menyhárt 15–16, 30  
 Balázs Mihály 15, 17–19  
 Balde, Jacobus 246–247, 256  
 Bálint Sándor 405, 406, 407, 441, 669  
 Bálintitt János 421  
 Balla Tünde 711  
 Balogh Piroska 414, 415, 421, 422, 425,  
   426, 669, 670  
 Bán Imre 316, 317, 320, 670  
 Bándi Vazul 409, 670  
 Bánffy György 512, 558, 560  
 Bánffy Klára 485

- Bárány Péter 421
- Barberini, Antonio 111
- Barberini, Maffeo 109
- Barczafalvi Szabó Dávid 487, 498
- Bárczi Géza 556, 670
- Barcsay Andrea-Krisztina 482
- Barcsay László 512
- Barna Gábor 441, 681, 682
- Barna László 678
- Báróczi (Bárótzai) Sándor 421, 483–484, 489, 670, 672
- Baronius Caesar  
(Baronio, Cesare) 437
- Baróti Szabó Dávid 528, 530–531, 546
- Bartha Dénes 45, 686
- Bartha János 440, 584, 585, 587
- Bartók Béla 169
- Bartók Zsófia Ágnes 314, 315, 319, 671
- Bartók István 319
- Báthory István 15, 16
- Batthyány Ferenc 22
- Batthyány Fülöp 47
- Batthyány József 46, 57, 707
- Baudron, Antoine-Laurent 115
- Bauer, Barbara 444, 671
- Baumgarten, Gotthilf 661
- Bayer József 414, 556, 561
- Bažil, Martin 241, 671
- Beaumarchais, Pierre-Augustin 655
- Bécsy Tamás 651–654, 671
- Bedy Vince 386, 671
- Beimel József 618
- Bekes Gáspár 15
- Béla herceg 361–363, 372–374, 377
- Béla III. 588, 596
- Béla IV. 588, 591
- Belcari, Feo 211
- Beleznay Miklós 470
- Beleznay Miklósné 470–471, 712
- Bella, Carla 265, 672
- Bembo, Pietro 257
- Bene Sándor 704
- Benke József 575, 672
- Benkő József 503, 514–515, 672
- Benyák Bernát 164
- Bényei István 170
- Beöthy Zsolt 15, 672
- Bernát, Szent → Szent Bernát
- Berndt, Philipp Jakob 55
- Berner, Felix 656, 657, 658, 659, 660, 662–666
- Berner, Lisette 663
- Brand, Josepha 663, 664, 665
- Bertino, Giovanni 258, 672
- Berzeviczy Pál 164
- Berzsenyi Dániel 91, 575, 672
- Besozzi, Alessandro 56
- Bessenyei György 164, 227, 421, 458, 465, 468–472, 474–481, 520, 672
- Bethlen Zsuzsanna 600
- Bettelheim, Bruno 640, 672
- Bianchi, Francesco 156–157, 160
- Biber, Heinrich Ignaz Franz 365, 378, 382, 706
- Binder Jenő 214, 672
- Binni, Walter 160, 672
- Birck, Sixt(us) 201, 212–213
- Birckhart, Antonín 303, 716

- Bíró Ferenc 465, 469, 480, 487, 494, 534,  
541, 544, 586,  
669–670, 672–673
- Bissari, Pier Paolo 109, 112–114
- Bitskey István 337, 673
- Blaha Lujza 172
- Bloemendal, Jan 243, 298, 444, 674, 679
- Boberski, Heinrich 359, 371, 364–365,  
371, 378–381, 673
- Bobková-Valentová, Kateřina 31, 243–244,  
248, 298, 300, 305, 308–311, 443–453,  
673, 674
- Boccaccio, Giovanni 110
- Bočková, Alena 31, 298, 300–302, 307–  
311, 444–446, 448–454, 673–674
- Bodó Márta 297, 674
- Bódog Józsa  
→ Macarius, Josephus
- Bodolay Géza 529, 674
- Boece → Boethius
- Boér Máté 498
- Boér Sándor 512, 573, 695
- Boethius  
(Anicius Manlius Severinus) 535
- Bognár Péter 194, 197, 674
- Boiardo, Matteo Maria 110
- Boldizsár Ildikó 640, 675
- Boncompagni, Giacomo 181, 183
- Bonfini, Antonio 368, 473
- Borbély István 15 663
- Bornemisza (Bornemissza,  
Bornemiszsa) János 421, 512
- Bornemisza Péter 15
- Borsa Gedeon 706
- Boyle, Antony James 243, 246, 675
- Böszörményi Sándor 15, 19, 675
- Braden, Gordon 243, 675
- Bretzner, Friedrich 49
- Brewer Sámuel 204, 212, 225, 230
- Brontë, Emily 571
- Broughton, Jack 76
- Brulart de Sillery, Roger 457
- Brunelli, Bruno 698, 707
- Brülów, Caspar 231, 234–237, 239,  
240–242, 676, 685, 695
- Buchananus, Georgius 211–212, 230
- Budenz József 717
- Buzási Enikő 683, 684, 704
- C**
- Čadková, Daniela 244, 676
- Caigny, Florence de 243, 676
- Caloprese, Gregorio 153
- Calvisius, Sethus 432
- Caraffa, Antonius 330–331, 346
- Carlone, Giovanni Battista 339
- Carmontelle, Louis de 66–69
- Carrara, Enrico 184, 676
- Castelletti, Cristoforo 181–191
- Cato, Marcus Porcius 436
- Caussin, Nicolas 246–247, 251, 256, 676
- Cemus, Petronilla 673–674, 688, 708
- Centorio, Ascanio 335
- Cesarini, Giangiorgio 183
- Chater, James 181, 676
- Chaumartin, François-Régis 250, 676
- Chevalier, Jean-Frédéric 246, 676
- Chevallier, Raymond 243, 677
- Chiappini, Paolo 260

Chiari, Pietro 271–272  
 Chudy, Josef 46  
 Cibber, Theophilus 72  
 Cicero, Marcus Tullius 500–501, 510, 532, 540–541, 677  
 Claudel, Paul 651  
 Coburg herceg 417  
 Colman, George 77  
 Colonna, Vittoria 257  
 Colpi, Henri 648  
 Conte, Gian Biagio 677  
 Corneille, Pierre 236, 239, 247, 458, 517, 671  
 Corvin Mátyás → Hunyadi Mátyás  
 Crassus, Marcus Licinius 543–544  
 Czibula Katalin 11, 123, 323, 400, 406, 422, 429, 528–529, 677–679, 684, 688, 690, 694, 700, 703, 711  
 Czigány Ildikó 109  
 Czizek, Antonin 41, 248

## Cs

Csépán István 421  
 Cserey Heléna 557  
 Csery-Clauser Mihály 556, 561, 677  
 Csiky Gergely 603  
 Csokonai Vitéz Mihály 163–165, 173, 530, 575, 604, 709, 712  
 Csomasz Tóth Kálmán 294, 677  
 Csörsz Rumen István 406, 669, 678, 690, 692, 704, 714

## D

Dahlhaus, Carl 661, 678  
 Dahms, Sibylle 359, 360, 361, 365, 678

Dainville, François de 243, 245 678  
 Daniel Istvánné Pekry Polixéna 520  
 Daolmi, Davide 111–112, 678  
 Darly, Matthew 64–66, 78  
 Davenant, William 69  
 Dávidházi Péter 678  
 Davies, Thomas 70, 72, 79, 678  
 Debreczeni Attila 84–85, 678, 688, 697  
 Demeter Júlia 11, 123, 300, 323, 400–401, 441, 444, 456–457, 459, 502, 504, 533 677–679, 682, 690–692, 694, 696, 698, 700–701, 703–704, 707, 711  
 Dengi János 528, 679  
 Denis Mihály 530–531, 545, 552, 679  
 Déry István 576  
 Desing, Anselm 368, 675  
 Desprez, Louis Jean 543–544  
 Destouches, Philippe Néricault 456–461, 464, 680, 685  
 Devecseri Gábor 543, 704  
 Dézsi Lajos 291, 680  
 Di Francesco, Amedeo 182 680  
 Diderot, Denis 68, 79, 516–517, 519, 680  
 Dieke, Gertraude 663, 664, 680  
 Diether, Andreas 211  
 Diós István 667, 697  
 Diószegi György 288, 297, 702  
 Diwal, Franz Josef 45  
 Dobó István 90, 333, 342, 692  
 Dobszay László 137, 158, 680  
 Domokos Mária 123, 139, 148, 694  
 Domokos Pál Péter 139, 680  
 Donatus, Aelius 32, 194  
 Donatus, Alexander 32–33, 680

- Donizetti, Gaetano 60, 678  
 Donne, John 292  
 Donner, Raphael 389  
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 583  
 Döbrentei Gábor 524, 556,  
 558–559, 574, 680, 714  
 Döme Károly 10, 163, 528–538, 541–542,  
 544–549, 679–680  
 Dömötör Tekla 208, 214, 229, 681, 705  
 Driesch, Gerhard Cornelius 383, 389, 711  
 Drugger, Abel 66, 69, 72–78  
 Druschetzky, Georg 56–57, 61, 702  
 Dugonits András 421  
 Dumas, Alexandre 624  
 Dupont, Florence 244, 681  
 Dvornikovich Mihály 335  
 Dyke, Daniel 289
- E**
- E. Csorba Csilla 613, 681  
 Eberlin, Johann Ernst 366, 378–379  
 Eder, P. Petrus 360, 367–368, 681, 709  
 Edmund → Szent Edmund  
 Egerváry Ignác 164  
 Egressy Gábor 558, 602–603, 608–609,  
 611, 621, 628–629, 705  
 Egyed Emese 482, 496, 512, 681  
 Emődi András 11, 684, 694  
 Endrődy János 420–421, 681, 702  
 Engel, Arnoldus 243–244, 246, 248–249,  
 251, 256, 300, 313, 688  
 Enyedi István 289  
 Erdélyi Gabriella 667  
 Erdélyi János 620, 626  
 Erdélyi Lajos 15, 681  
 Erdődy Ádám 338  
 Erdődy Gábor 338 339  
 Erdődy Gábor Antal 339  
 Erdődy László Ádám 339  
 Erdődy Nepomuki János 46  
 Erkel Elek 173  
 Erkel Ferenc 472, 480, 581, 603  
 Ernst, Joannes 366, 371, 378  
 Este, Ercole I d' 257  
 Este, Isabella d' 257  
 Esterházy Fényes Miklós 45, 47  
 Esterházy II. Miklós 54  
 Esterházy Imre (prímás) 383–387, 389,  
 399, 705  
 Esterházy Leopoldina (Leopoldine) 50  
 Esterházy Pál Antal 44–45, 156, 432, 704,  
 710, 716  
 Eszéki T. István 9, 288, 290–297, 693  
 Euanthius 194, 210  
 Euripidész 264, 268, 534  
 Evanthius → Euanthius
- F**
- F. Csanak Dóra 465, 469, 693  
 Faber, Johann Heinrich 661, 664  
 Faludi Ferenc 155, 342, 346,  
 421–422, 483, 695, 719, 721, 725  
 Fánecs Lajos 604, 617–618  
 Farkas Gyula 15, 694  
 Farnese, Alessandro 183  
 Farnese, Cesarini 183  
 Farnese, Clelia 183  
 Fazekas István 22, 694

Fedák Sári 172  
 Fejér György 422  
 Felvinczi György 208  
 Fenouillot de Falbaire de Quinsey, Charles-  
 Georges 512, 515–517, 527  
 Ferdinánd I. 17, 572  
 Ferdinand II. 234  
 Ferenc József I. 59, 171  
 Ferenczi Zoltán 90, 522, 556, 558,  
 560–562, 574, 576, 694  
 Ferenczy József 604, 695  
 Fiorilli, Agostino 280  
 Fiorilli, Antonio 280  
 Flamarion, Edith 243–245, 249, 694  
 Fodor István 571, 682  
 Foglár György 343–344  
 Font Zsuzsa 707  
 Fontemaggi, Antonio 158  
 Foresti, Antonio 368  
 Főríz Gergely 672  
 Forray Miklós 172  
 Franz, Marie-Louise von 640, 683  
 Frissl-testvérek 658  
 Fuchs Anna 556, 695  
 Fuchs, Felix 371

## G

G. Etényi Nóra 694  
 Gabon Antal 342  
 Gál György 707  
 Gál György Sándor 172, 683  
 Galli-Bibiena, Antonio 152  
 Garay János 601, 603–605,  
 607–609, 613–620, 695

Garnier, Robert 247  
 Garnier, Franz Xaver 656, 657, 658, 662,  
 664, 683  
 Garrick, David 62, 63, 64, 65, 66, 67–80,  
 688, 695, 697–698, 720  
 Gáspár Simon Antal 139  
 Gasparini, Giammaria 714  
 Gellert, Christian Fürchtegott 367  
 Gentleman, Francis 76  
 Gerencsér Anikó 270  
 Gergei Albert 636, 639–640  
 Gergely → Gergely pápa I.  
 Gergely pápa I. 437  
 Gergely pápa XIII. 181  
 Gergey László 672  
 Girzig, Xavier 422–423  
 Goethe, Johann Wolfgang 45, 47, 121,  
 575, 621  
 Goldoni, Carlo 152, 270–273, 713  
 Gombási István 499  
 Gombos István 330  
 Gosztonyi Ferenc 604, 696  
 Gotter, Friedrich Wilhelm 49  
 Gottsched, Johann Christoph 367  
 Gozzi, Carlo 270–276, 278–281, 285–287  
 Grassalkovich I. Antal 48, 50–51, 432,  
 434–436, 438–442, 690, 695, 707  
 Grassalkovich III. Antal 50, 58  
 Gravina, Gian Vincenzo 150, 153–154,  
 166, 541  
 Greco, Aulo 182–183, 684  
 Grétry, André-Ernest-Modeste 660, 661  
 662, 663, 666, 684, 685, 688  
 Grimal, Pierre 244, 684  
 Gspan, Mme 663, 664, 665  
 Guarini, Giovanni Battista 184

## Gy

Gyöngyösi István 502, 504, 691

Gyurácz Ferenc 705

## H

H. Hubert Gabriella 699, 719

Hafner, Philipp 428

Hafner Zoltán 703

Hagymássy Kristóf 16

Hajdu Algernon László 679

Händel, Georg Friedrich 60

Hankiss János 457–458

Haraszi Emil 667

Hardy, Alexandre 239

Hárich János (Harich, Johann) 117, 156, 697

Hasse, Johann Adolf 160, 163, 531

Hatvani István 422, 424–425

Hatvani Sámuel 422, 424

Haydn, Johann Michael 360, 368, 382

Haydn, Joseph 45, 48, 60, 368, 682, 697

Házi Jenő 15, 685

Hegyi Aranka 173

Heinemeyer, Walter 708

Heinisch József 604

Heltai Gáspár 473

Heltai János 212, 686, 706

Henszlmann Imre 620–635

Henze, Hans Werner 678

Hermann Zoltán 639, 698

Hermann, Léon 698

Herner János 707

Hertirch, Katharina 55

Hervay Ferenc 707

Hervé, Florimond 173

Hillebrandt, Franz Anton 48

Hoelzl, Antonius 370

Hojda, Jan 671, 674, 688

Holl Béla 322, 686, 706

Homérosz 540–541

Hont Ferenc 46, 667, 686

Horatius, Quintus Flaccus 210, 355, 504, 531–533, 536–546, 548, 554, 686, 695, 715–716

Horbathus, Nicolaus 373

Horn Ildikó 682

Horschelt, Friedrich 659

Horvát István 15, 687

Horváth Ádám 197, 604

Horváth Iván 294–295, 687, 707

Howard, B. Norland 243, 673

Hummel, Johann Nepomuk 56, 157

Hunyadi János 362–363, 365, 370, 372, 374

Hunyadi László 360, 362–363, 370, 372, 374–376, 382, 465–466, 468, 470–472, 474–475, 477, 480–481, 562, 603, 688, 699, 712–713, 716

Hunyadi Mátyás 362–364, 370, 374, 423, 477

Huszká Jenő 175

Huszi Tímea 690

## I

Ijsewijn, Jozef 243, 306, 687

Illei János 164, 421–423

Illyefalvi István 211–212, 230, 706

Imre Zoltán 611, 687



Indig Ottó 560, 687

István I. → Szent István

Izidor → Szent Izidor

## J

Jacková, Magdalena 31, 34, 39,  
41–42, 243, 248, 299–300, 304–305,  
308–311, 312, 444–447, 449–455, 673,  
687–688

Jacquot, Jean 243, 672, 688

Jakobshagen, Arnold 661, 688

Jankovits László 695, 701, 713

János Szabolcs 482, 494

János Zsigmond fejedelem 17–18, 26–27,  
406

Jánoska Ferenc 698

János-Szatmári Szabolcs  
→ János Szabolcs

Jantsó Pál (Gidófalvi) 555–556, 558

Járossy Dezső 710

Jászberényi József 472, 688

Jelenits István 651, 688

Jermoli, Guglielmo 116

Jókai Mór 562, 603, 616

Jones, Sidney 174

Jonson, Ben 65, 69, 72, 74, 76, 78, 80, 688

József II. 48, 51, 91, 438

Jung, Georg 47

Justinianus császár 154

## K

K. Boér Sándor → Boér Sándor

K. Kaposi Krisztina 203, 215, 690

Kačic, Ladislav 386, 387, 689

Kaczián János 695

Kádár Jolán 53, 94, 689, 705

Käfer István 718

Kaiser, Marianne 292, 689

Kájoni János 124, 127–128, 130, 134–137,  
140, 143, 204–205, 226, 411, 680,  
689–690

Káli Nagy Lázár 557, 680

Kalla Zsuzsa 681

Kaltenkrauter, Vitus 360, 365, 378, 382

Kanizsai Pálfi János 51, 680

Kapossy János 51, 680

Kapusi Angéla 620, 622, 680

Karádi Pál 15, 17–19, 24, 27–30, 706

Kardos Tibor 211, 229, 314–315, 317, 322,  
717

Kármán József 426, 712

Károly VI. 531, 690

Kassai Vidor 172

Käs-testvérek 658

Kastner Jenő → Koltay-Kastner Jenő

Kasuba Domonkos 336, 344, 680

Katalin I. (Nagy) 115

Katona József 576, 584–586,  
590–591, 594–595, 597–598, 603–604,  
673–674, 686, 690, 717–718

Kazinczy Ferenc 165–166, 422, 425,  
428–429, 484, 514, 529, 556–560, 562,  
575, 673, 690

Kecskeméti Végh Mihály 295

Kedves Csaba 400, 691, 700

Kéký Lajos 601, 691

Kelecsényi Ákos 706

Kelecsényi József 342

Kelemen László 83, 87, 90–93, 422, 431,  
602–605, 610, 616, 619, 711

Kelényi B. Ottó 94, 691

- Kempelen Farkas 48
- Kércsi Renáta 441, 691
- Kerényi Ferenc 44, 87, 95, 414, 417–418, 420, 482, 484, 501, 515, 519, 667, 672, 691, 697
- Kereskényi Ádám 422
- Keresztelő Szent János 293
- Keresztély Ágost 333
- Kertbeny Károly 15, 19, 691
- Khuen-Héderváry-család 51
- Kilián István 11, 123, 208, 330, 332–333, 336, 338, 340, 342–344, 387, 400, 433, 435–437, 439, 456, 677–678, 682, 691–692, 694, 698, 700–701, 703, 707, 712
- Király Emőke 512, 522, 523, 692
- Király István 97, 716
- Kisfaludy Károly 568, 576, 590, 601, 604, 611, 613–617, 619, 684
- Kiss Farkas Gábor 711
- Kiss Lajos 133, 137
- Kiss Zsuzsanna 556, 692
- Klauß Ferenc 385
- Klestinszky László 560, 692
- Klobusitzky Terézia 51
- Klosová, Markéta 444, 692
- Knapp Éva 45, 91, 208, 359–361, 363, 368, 371, 373–374, 376, 432, 534, 689, 692, 693, 714
- Kodály Zoltán 171
- Koháry István 330, 332
- Kókay György 414, 693
- Kolb, Ägidius 365, 693
- Kolczawa, Charles 249
- Kollár Zsuzsanna 465
- Koltai András 383, 432, 435, 693 696
- Koltay-Kastner Jenő 207, 215, 690
- Konti József 174
- Kónyi János 422, 573
- Korabinsky, Johann Matthias 53, 693
- Korabinszky János Mátyás → Korabinsky, Johann Matthias
- Kóré Zsigmond 422
- Korn, Johann Friedrich 661
- Korompay H. János 621, 626, 687
- Kosáry Domokos 44–45, 56, 609, 693
- Kosch, Wilhelm 54–56, 693
- Kostka Szaniszló → Szent Kostka Szaniszló
- Kótsi Patkó János 89–90, 694
- Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von 95, 559, 574–575, 578, 586, 587, 589
- Kovács Ákos 613, 694
- Kovács Dezső 459, 694
- Kovács Eszter 447, 694
- Kovács Ferenc 480, 694
- Kovács György 88
- Kovácsnai Sándor 10, 422, 498–499, 500–508, 511
- Kowzan, Tadeusz 82, 694
- Kozáky István 222, 224, 694
- Kölcsey Ferenc 637
- König, Franz Paul 658
- Könyves Máté 556, 558, 561–563
- Köpeczi Béla 716
- Körver János 437
- Kőszeghy Péter 182, 678, 684, 694
- Kővári Réka 123–129, 131, 134, 136, 138, 140–141, 143, 694

Kövesdi Boér Sándor →  
Boér Sándor  
Kralovánszky Réka 59, 695,  
Kramář, Vincenc 303, 695,  
Kraus, Arnošt 301, 695  
Kreskay Imre 155, 164  
Kriegleder, Wynfrid 699  
Kuik József Ignác 530  
Kumpf, Hubert 46  
Kun Szabó Sándor 522  
Kunics (Kunits) Ferenc 342, 422  
Kurucz Ágnes 708  
Kurzböck, Josef 116–118  
Kurzweil, Franz (?) 55  
Kusper Judit 648  
Künstle, Karl 219, 695  
Küry Klára 172  
Kyd, Thomas 246

## L

Ladányi Sándor 514, 695  
Lajos XIII. 458  
Lakatos Attila 532, 711, 716  
Lakatos István 532, 716  
Lám Frigyes 54–55, 695  
Lambinus, Dionysius  
(Lambin, Denis) 537, 539–540, 543, 695  
Landini, Stefano 110  
Láng Ádám János 602  
Latzkovits Miklós 194, 196–197, 203, 210,  
695  
Lauf Judit 315, 696  
Lazarevich, Gordana 116, 696  
Leander → Szent Leander

Lecocq, Charles 173  
Lefèvre, Eckard 243, 696  
Léh István 432, 435, 696  
Lendvay Márton 604, 614, 617, 628  
Leó pápa X. 257  
Lessel, Jakob 664  
Lessing, Gotthold Ephraim 45, 47  
Lestyán Mózes 164, 533  
Levinger, Helene 202, 696  
Lichtenberg, Georg 74  
Liskin, Margaretha 664  
Liszthy János 16  
Livius, Titus 34, 259, 262–265, 267, 696  
Livy → Livius, Titus  
Lorca, Federico García 652, 696  
Loredano, Giovanni Francesco 64  
Löffler Erzsébet 339, 692, 696  
Ludolphus [de Saxonia] 321, 327, 696  
Lukács István 400, 696  
Lukács, Ladislaus 298, 696, 705  
Lukovszki Judit 456  
Luxemburgi Zsigmond 362–363, 366,  
369, 371–372, 374, 377, 382  
Lükurgosz 436, 592  
Lycurgus → Lükurgosz

## M

Macarius, Josephus 23, 706  
Macklin, Charles 62  
Maczák Ibolya 648  
Madarász Imre 152, 668, 696  
Madas Edit 318, 696  
Major, Joannes 305, 697

- Malina János 115,  
Mályuszné Császár Edit 420, 697  
Mancini, Franco 274, 283, 286, 697  
Manilius, Marcus 536  
Marbach, Johann 232  
Marenzio, Luca 181  
Margócsy István 486–487, 490, 605, 697  
Mária Terézia 45, 48, 362, 432, 439–440, 470, 670, 677  
Marmontel, Jean François 660, 661, 662  
Marosi Ernő 608, 610, 697  
Marston, John 246  
Martín, Vicente 117  
Martinkó András 702  
Masenius, Jacob 32, 697  
Máté Zsolt dr. 697  
Mátray Gábor 620  
Mayer, Johann Peter 53–54  
Mayer, Karl 47 49  
Mazzola, Caterino 167–168  
Medgyesy S. Norbert 128, 137, 140, 323, 400, 406, 432, 679, 691, 698  
Medici, Caterina 258  
Medici, Lorenzo 211  
Megyeri Dezső 174  
Méhner Vilmos 683  
Meissner, August Gottlieb 522, 524–525, 527  
Melanchton, Philip 23, 694  
Menčík, Ferdinand 444, 698  
Messerschmidt, Paul 237  
Mészáros István 441, 698  
Mészáros Veronika 698  
Metastasio, Pietro 122, 149, 152–168, 422, 482, 528–538, 541–546, 548–549, 678, 672, 676–677, 679–680, 698, 701, 707, 711, 718  
Mezei Mátyásné Mezei Anna 133, 137  
Michael, Wolfgang F. 201, 698  
Michelassi, Nicola 707  
Miciszláv (Miesko, Micislav) 362–363, 372  
Migazzi Kristóf 52  
Miklós → Szent Miklós  
Mihál Farkas 204, 227  
Mikolai Hegedűs János 289  
Miksa I. 16–17  
Millöcker, Karl 174  
Mioli, Pietro 150, 698  
Miskolczy István 483, 698  
Misztótfalusi Kis Miklós 204, 225  
Mitscherlich, Christopher Guelminus 542–543, 710  
Moesch Lukács 207–208, 230, 703  
Mohamed Mustafa 331  
Mohácsi Ágnes 197, 699  
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 98, 103, 457, 464, 517, 624  
Molnár György 170  
Momigliano, Attilio 110, 699  
Monok István 703  
Monteverdi, Claudio 151  
Montigny, Troudaine de 516, 518  
Moretti, Pietro 707  
Morsolin, Bernardo 257, 699  
Morzsányi Károly 173  
Mozart, Wolfgang Amadeus 54, 56, 60, 116, 157, 166–168, 360, 366, 371, 382, 419, 557, 667, 679, 686, 709  
Möller János 54

Muckenhaupt Erzsébet 401, 403, 412, 699  
Múdra, Darina 385, 699  
Mundt, Lothar 306, 444, 699  
Muraro, Maria Teresa 274, 283, 286, 697  
Mussato, Albertino 243, 246–247, 256

## N

Nádasdy Tamás 23–24  
Nadasi, Joannes 305, 699  
Nagy Ignác 708  
Nagy Ildikó 172, 699  
Nagy Imre 93, 541, 581, 699–700  
Nagy János 290, 422  
Nagy Júlia 319, 400, 699  
Nagy Lajos király 362–363, 372, 374, 589  
Nagy Sámuel 469  
Nagy Sándor 434, 630  
Nagy Szilvia 400, 699  
Nagy Szent Gergely → Gergely pápa I.  
Nagy Zsófia Borbála 512  
Nahrendorf, Carsten 291–292, 700  
Nalácz József 482–497, 700  
Naményi Lajos 560, 701  
Nánási (Lovász) István 289, 297, 701  
Napoleon (Bonaparte) 530, 561, 574, 596  
Natali, Giulio 160, 701, 711  
Németh József 172, 434, 685  
Nepomuki Szent János 46,  
300–303, 313, 387, 448, 451–452, 710  
Neri, Ferdinando 257, 701  
Neumayr, Franz 32, 701  
Nicastro, Guido 150, 701  
Nicolini, Guiseppe 655

Nipclose, Nicholas 64–65, 78  
Nolfi, Vincenzo 113  
Nottenstein, Johann Georg 374, 436, 438  
Nováková, Julie 307, 701  
Nyéki Vörös Mátyás 213  
Nyerges Judit 691  
Nyerges László 152, 701

## O

Odrobenyák Nepomuk János 58, 701  
Offenbach, Jacques 169–171, 173–174  
Okoń, Jan 243, 245–246, 701  
Oláh Miklós 21–22, 25, 28, 667, 682, 712  
Opitz, Martin 199, 701  
Origenész 638  
Orlovsky Géza 211, 212, 695, 696, 701,  
710, 713  
Osvald Zsigmond 422  
Ovidius, Publius Naso 64, 529–531, 536,  
545

## P

P. Vásárhelyi Judit 706  
Paisiello, Giovanni 46–47, 115, 122, 152,  
160  
Pál József 541, 701  
Pál → Szent Pál  
Pálffy János 48, 386, 583  
Palladio, Andrea 259–260  
Palm Jozefa 512, 518  
Pálmay Ilka 172  
Pállya István 456, 459–460,  
462–464, 694  
Paneck, Johann Baptist 46

- Panofsky, Erwin 63, 702
- Pap Balázs 211, 702
- Papagno, Giuseppe 257, 705
- Pápai-Páriz Ferenc 505–506, 690
- Papházi János 44
- Papp Géza 126, 128, 134, 146, 702
- Pappus, Johann 232
- Patachich Ádám 155–156, 368, 713
- Patrizi, Giorgio 182, 702
- Pavercsik Ilona 706
- Pecsi Csorbázia 330
- Pelbartus de Themeswar  
→ Temesvári Pelbárt
- Perecsényi Nagy László 556
- Perényi József 420, 702
- Pesti Kinga 57, 702
- Péterffy Béla 465, 480, 702
- Péterffy Géza 465, 480, 702
- Petőfi Sándor 562, 614, 702
- Petrarca, Francesco 188, 259, 262, 702, 707
- Petrosellini, Giuseppe 116
- Petrovay Miklós 204, 227
- Petrőczy Éva 288, 702
- Pétzeli (Péczeli) József 84
- Pexenfelder, Michael 305, 306, 702, 703
- Phalereus, Demetrios 434
- Piccolomini, Alessandro 259
- Pichler, Joseph 50
- Pies, Eike 659, 703
- Pietropaolo, Domenico 82, 703
- Pilinszky János 648–654, 688, 703, 712
- Piliorketes, Demetrios 434
- Pindarosz 539
- Pintér Gábor 706
- Pintér Márta Zsuzsanna 11, 19, 82, 89–90, 95, 97–98, 123, 208–209, 319, 323, 373–374, 388, 400, 405–409, 432, 436, 441, 468, 474, 493, 533–534, 677–679, 682, 692, 694, 700–701, 703–704, 706, 712, 715, 718
- Pirnát Antal 15, 17–18, 24, 194–197, 207, 209–210, 638, 643, 704
- Planquette, Robert 173
- Plautus, T. Maccius 208, 257–258, 498, 500, 502–504, 507–509, 511, 542–543, 704
- Poignault, Rémy 243, 677
- Polc, Jaroslav V. 301, 704
- Polehla, Petr 244, 671, 674, 688, 704
- Pontanus, Jacob 32–33, 705
- Ponte, Lorenzo da 117
- Postle, Martin 64, 705
- Povolo, Elena 274, 283, 286, 697
- Prodikosz (Keoszi) 64
- Protasevics József 419
- Przychocki, Gustav 253, 705
- Ptolemaiosz, Klaudiosz 434
- Pukánszky Béla 202, 704
- Pukánszkyné Kádár Jolán 53, 170, 704
- Pure, Michel de 461
- Puskás István 257, 705
- Pusztabonyák István 332, 346
- Pyber Benedek 528
- Pyrker János László 344
- Q**
- Quondam, Amadeo 257, 705

## R

- Racine, Jean 112, 247, 713  
Rácz Sándor 556–559, 705  
Ráday Gedeon 428–429, 469, 514, 695  
Ráday III. Pál 83  
Ráday IV. Gedeon 83  
Radó Antal 154, 705  
Rakodczay Pál 609, 705  
Rákosi Jenő 171, 173, 705  
Rákosi Viktor 173  
Ráth Pál 422  
Ráthonyi Ákos 172  
Rátonyi Róbert 169, 705  
Rebhun, Paul 201, 705  
Regnard, Jean-François 457  
Reichert, Georg 365, 706  
Reichssiegel (Reichsiegel, Reichsigl), Florian 360, 367–368, 381–382, 681  
Remete Szent Pál 383  
Renth, Johannes 658, 663  
Renth, Rosalia 658, 663, 664  
Réti István 289, 290, 706  
Révay József 389  
Reynolds, Sir Joshua 63–64, 78, 81, 705  
Richardson, Jonathan 76, 81, 483, 706  
Richelieu, Armand Jean du Plessis de 458  
Richwaldszky György 389  
Ripa, Cesare 609–610, 706  
Ritoók Zsigmondné 15–16, 18–19, 24, 706  
Roberts, James 75, 78  
Robinson, Philip E. J. 706, 713  
Roger, Victor 173  
Roillet, Claude 246  
Roloff, Hans-Gert 306, 699  
Romani, Gabriella 182, 184–185, 187–189, 706–707  
Rosand, Elen 113, 707  
Rosenzweig Adolf → Ágai Adolf  
Rosenzweig Vilmos 174  
Rospigliosi, Giulio 109–112, 114, 687  
Rossini, Gioachino 60  
Rotenstein, Gottfried Edler 48, 50, 685  
Rousseau, Jean-Jacques 115  
Rowe, Nicholas 65  
Rössl, Katharina 55  
Rubhoferin, Elisabeth 663  
Rubóczki Erzsébet 57, 707  
Rucellai, Giovanni 257  
Rudnyánszky Karolina 164, 422  
Rudolf főherceg 171  
Ruis, Girolamo 183  
Ruttner Tamás 707  
Ryneš, Václav 301, 707
- ## S
- Sacchi, Andrea 111  
Sala Di Felice, Elena 153, 679, 707  
Sándor István 422  
Sándor János 707  
Sárközy Péter 153, 342, 529, 538, 541, 545, 707, 716  
Sarti, Giuseppe 152, 156–157, 160  
Sas Ágnes 57, 707, 708  
Saulini, Mirella 708  
Scaliger, Iulius Caesar 209, 240  
Schenauer, Johann Matthias 387–388, 399

- Schenk, Eduard von 603
- Scherer, Colette 460, 708
- Scherl, Adolf 299, 708
- Scherzer, Jakob 53–55
- Schikaneder, Emanuel 424, 557
- Schiller, Friedrich 47, 55, 424, 559, 563, 566, 569, 574–575, 577, 594, 672
- Schlesinger, (hegedűs) 56
- Schmallögger, Joseph 659
- Schmidt, Peter Lebrecht 708
- Schneckenburger, Katharina 664
- Schoepper, Jacobus 212–213, 216, 230
- Schröder, Friedrich Ludwig 49
- Schubert, Karl Emil 661
- Schultze, Johannes 306, 708
- Schüller, Johann Georg 658
- Schwarz, Georg 422, 424
- Schwarzhuber, Simpert 366, 378
- Schwendi Lázár  
(Schwendi, Lazarus Freiherr von) 27
- Scipio, Publius Cornelius 264–265, 269, 421, 501, 530
- Scribe, Eugène 623–624, 708
- Scudéry, Madeleine de 461, 708
- Sebestyén László 422
- Sechelski, Denise S. 63, 708
- Seelbach, Ulrich 306, 699
- Seelmann Károly 422, 513–514
- Seidler, Andrea 52, 429, 699, 708
- Seipp, Christoph Ludwig 47, 49, 51–52, 708
- Seneca (Sénèque), Lucius Annaeus 10, 41, 248–249, 254, 256, 299, 473, 475, 516, 675, 696, 704, 708, 710, 713, 719
- Senigl Johanna 360, 361, 366, 367, 709
- Shaftesbury, Anthony Ashley  
Cooper 64
- Shakespeare, William 55, 63, 65, 69, 77, 79, 81, 245–246, 512, 522–524, 527, 555–556, 559, 561, 565, 568–570, 574, 577, 621, 623, 626, 629–630, 633–635, 667, 671, 678, 682, 709
- Simai Kristóf 97–98, 105–106, 422, 426–429, 603–604
- Simon Gyula 199, 709
- Sintzenich, A. Heinrich 656
- Solt Andor 705
- Sonkoly István 165, 709
- Soós Márton 422, 426
- Spielenberg Pál 414, 416, 418, 425, 527–428, 431, 670
- St. Edmund of Canterbury 305, 448
- St. John of Nepomuk → Nepomuki Szent János
- St. Stanislaus Kostka 34, 39, 42–43
- Stadler, Mathias 370
- Stankovitsch Miklós 716
- Staud Géza 44, 46, 48–51, 53, 56, 300, 336, 338, 340, 342, 373–374, 386, 439, 444, 709
- Stefonio, Bernardino 247
- Stehlíková, Eva 244, 708–709
- Steiner, Martin 307, 709
- Stejskal, František X. 301, 710
- Stoll Béla 706
- Stoppelli, Pasquale 181–183, 189, 710
- Stöckel, Leonhard 202, 710
- Strauss, ifj. Johann 174
- Stroh, Wilfred 248, 710
- Strozzi, Filippo 257
- Stuver (Anton Stuver) 613, 710



Šubrt, Jiří 244, 710  
Sugár István 339, 710  
Sullivan, Arthur 174  
Sulpitius, Sergius 432, 440, 442  
Suppé, Franz 173  
Svatoš, Martin 444, 722  
Swörtz János 86  
Sylvester János 638–639, 643  
Synn, Sebastian Friedrich 387–388

## **Sz**

Sz. Farkas Márta 722  
Szabados Béla 173  
Szabó András 528, 530  
Szabó Géza 657, 704, 706  
Szabó György 672  
Szabó Zsófia 62  
Szabolcsi Bence 158, 686, 710  
Szacsvai Kim Katalin 386, 710  
Szalárdi János 332, 711  
Szalisznyó Lilla 601–602, 711  
Szapolyai II. János 17–18  
Szarota, Maria Elida 300, 304, 711  
Szarvas Gábor 717  
Szauder József 158, 711  
Szegedi Eszter 181, 184, 186, 192, 711  
Székely György 439, 691, 699  
Székely Júlia 698, 704  
Széles Klára 711  
Szelestei Nagy László 383, 384, 389, 711  
Szenczi Kertész Ábrahám 204, 225  
Szenczi Molnár Albert 209–210  
Szendrei János 556, 711

Szent Ágoston → Augustinus  
Szent Antal, Páduai 405, 406, 407, 438  
Szent Bernát, Clairvaux-i 34  
Szent István 46, 90, 94–95, 339, 362, 382, 423, 704  
Szent Izidor, Sevilai 437  
Szent János 211  
Szent Leander, Sevilai 436–437  
Szent Miklós 507–508  
Szent Pál 35, 42  
Szentimrey-Vén Dénes 400, 711  
Szentjóni Szabó László 87–88, 92, 422, 426, 480, 711  
Szerdahelyi István 97, 716  
Szigeti József 15, 712  
Szigligeti Ede 602, 609  
Szilády Áron 717  
Szilágyi Ferenc 165, 711  
Szilágyi Márton 414, 669–670, 712  
Szilasi Klára 202, 712  
Szinnyi József 501, 528–530, 556, 561–563, 712  
Szlávik Ferenc 407  
Szoliva Gábor 22, 712  
Szophoklész 164, 268, 344, 630  
Szotyori Gáspár 15  
Szőke Eszter 257  
Szőnyi Etelka 707  
Szörényi László 89, 468, 474, 712  
Szvórényi Róbert 711

## **T**

T. Erdélyi Ilona 620–621, 626, 712  
Tacitus, Publius Cornelius 500, 510  
Takács István 556, 561

- Takács Marianna 721  
 Takáts József 456  
 Tar Gabriella-Nóra 11, 566, 655, 656, 663, 699, 712  
 Tar Ibolya 679  
 Tarján Tamás 652, 712  
 Tarnai Andor 660, 713  
 Tasi József 712  
 Tasi Réka 679  
 Tasso, Torquato 110, 153, 181, 184, 187, 710, 713  
 Telekesy István 333, 335, 338–339  
 Teleki Ádám 422, 465, 512, 516  
 Teleki Ádámné 514–515  
 Teleki Domokos 466, 499–500, 510  
 Teleki József 466, 468–470, 480, 681  
 Teleki László 465–466, 469–475, 480–481, 717  
 Teleki Mihály 290  
 Teleki Sámuel 499  
 Temesvári Pelbárt 316, 321, 323, 324, 329, 702  
 Terentius, Afer 194, 201, 209, 258, 498, 500–501, 503, 506–511  
 Tertina Mihály 414, 429, 431, 714  
 Themisztoklész 164, 166  
 Thern Károly 603, 618  
 Thierry, Édouard 457, 680  
 Thurzó Ferenc 289, 701  
 Theobald, Rainer 660  
 Thümmel, Moritz August 661  
 Tibullus, Albius 529, 530  
 Tieck, Ludwig 566, 575  
 Tilg, Stephan 713  
 Tímár Árpád 626, 634, 713  
 Tobin, Ronald William 243, 713  
 Toldy Ferenc 15, 19, 601, 713  
 Tolnai Vilmos 556, 713  
 Torelli, Giacomo 113, 152  
 Tornieri, Giacomo 184  
 Toroczky Klára 516  
 Torrentius, Lavinius 540  
 Torres, Ludovico de 183  
 Tóth Gergely 91  
 Tóth Lőrinc 472, 701  
 Tóth Péter 314, 315, 316, 319, 320, 322, 323, 713  
 Tóth Sándor Attila 414, 528, 532, 534, 546, 713, 714  
 Trissino, Giangiorgio 154, 257–261, 263–269, 699, 714  
 Tusor Péter 667  
 Tüskés Gábor 45, 208, 359, 360, 361, 363, 368, 371, 373, 374, 376, 432, 534, 669, 692, 693, 704, 714
- U**  
 Ugolini, Francesco 181, 183, 714
- V**  
 Vadai István 197, 198, 199, 695, 714  
 Vadera Gábor 466, 670, 714  
 Vahot Imre 616, 620  
 Valentin, Jean-Marie 231–234, 243–244, 246–247, 300, 441, 444, 671, 714–715  
 Váradi Antal 603, 609, 616  
 Varga Imre 48, 50–52, 59, 89, 202, 290–291, 373–374, 441, 468 474, 534, 546, 679, 681, 688–689, 702–703, 715  
 Varga Kálmán 48, 50, 51, 52, 59, 715

Varga László 546, 715  
 Varjas Béla 211, 715  
 Varnyú Anita 44, 49–50, 53–54, 715  
 Vatter Ilona 53, 715  
 Vavrincez Veronika 157, 158, 716  
 Vazul 361–362  
 Vécsei István 330  
 Vedres István 86, 88, 93–94, 716  
 Veisz Bettina 44, 49–50, 53–54, 715  
 Verdi, Giuseppe 167  
 Vergilius (Publius Vergilius Maro) 186, 500, 510, 532, 716  
 Verő György 174–175  
 Verseghy Ferenc 421, 425, 680  
 Viczián János 697  
 Vidor Pál 172  
 Vikár Béla 171  
 Villehervé, Bertrand de 491, 492, 716  
 Virág Benedek 85, 469, 471, 475–476, 531, 544, 554, 591, 699, 716  
 Virovecz Nándor 15  
 Vivaldi, Antonio 60, 160–161, 698  
 Viviani, Giada 719  
 Vlnas, Vít 301, 716  
 Vodňanský, Jan E. 303, 716  
 Vogt, Johanna 664  
 Voinovich Géza 465, 717  
 Volf György 315, 317, 318, 323, 324, 717  
 Volfordt József 86  
 Völgyesi Orsolya 416, 717  
 Vörös Imre 97, 682  
 Vörösmarty Mihály 95, 576, 581, 601, 603, 607, 609, 611, 636–637, 640–644, 646–647, 717

## W

Wahr, Karl 45, 47  
 Waldapfel József 426, 583, 584, 717  
 Walliser, Thomas 236, 717  
 Walterskirchen, Gerhard 678, 709  
 Wándza (Váncsa, Waandza, Vandza, Vándza, Wántza, Váncza) Mihály 555–563, 566, 568–571, 573–577, 683, 689, 701  
 Warschewicki, Stanislaus 237  
 Washof, Wolfram 211, 705  
 Weber, Simon 236, 422–423, 574, 576, 680  
 Weinberger, Josef 173  
 Wellmann Imre 56, 717  
 Werner, Georg Joseph 45, 310, 676  
 Wesselényi Kata 290–291  
 Wesselényi Mária 516  
 Wesselényi Miklós 520, 557  
 Wesselényi Zsuzsánna 421–422, 515–516  
 West, Shearer 63, 73, 76, 80, 718  
 Wieland, Christoph Martin 523  
 Wieland, Johann Andreas 523, 527  
 Wilmann, Johann Ignaz 56  
 Wimmer, Marian 360, 366, 369, 379–380  
 Wood, Gillen d’Arcy 65, 79, 718  
 Worshtorne, Simon Towneley 113, 718

## **X**

Xánthos Ince 140

Xenophón 64

## **Z**

Zambra Alajos 529, 546, 718

Zechenter Antal 422

Zelewitz, Klaus 360, 718

Zemek, Metoděj 444, 718

Zemplényi Ferenc 197, 718

Zentai Mária 601, 607, 637, 718

Ziegler, Hieronymus 212, 213, 230

Zoffany, Johann 70–74, 78

Zorzi, Ludovico 257, 718

Zrínyi Miklós 90, 699

Zwierlein, Otto 244, 718

## **Zs**

Zsámboky János 16

Zschorn, Johann 236, 238–239

Zsigmond király 17, 367–368, 370, 373,  
423

Zsitvay Ferenc 422

Líceum Kiadó  
Eger, 2016

A magyar dráma- és színháztörténet körében az utóbbi évtizedekben nagyon komoly tudományos munkák, szövegkiadások, színházi adattárak születtek. A téma kutatói háromévente tudományos tanácskozáson számolnak be az elért eredményekről, ez a kötet már a tizedik abban a sorban, amely időről időre összefoglalja a legfrissebb tudományos eredményeket.

A szövegtől a scenikáig címmel a szerkesztők arra kívánják felhívni a figyelmet, hogy az itt olvasható tanulmányok felölelik a drámakézíratoktól a színpadig vezető utat és a színpadi megjelenítés minden aspektusát, vagyis a színpadi zenét, a színpadképet és a színházi előadás külső kereteit is a színjátszás minden területén. Az iskolai színjátszás és a hivatásos színjátszás témája mindig is interdiszciplináris volt, ezt tükrözi most is a kutatási területek (művészettörténet, zenetörténet, irodalomtörténet, dráma- és színháztörténet) sokszínűsége. A kutatási időszak a 16. századtól egészen a 19. századig tart. Ez a korszak ugyan egybeesik a magyarországi iskolai színjátszás virágkorával, de éppen a kötet tanulmányai mutatják, hogy valójában több párhuzamos színháztípus egymás mellett éléséről van szó, ezek interferenciája adja a korszak színház történetének dinamikáját.

A korábbi kötetekhez képest azt tapasztalhatjuk, hogy a tanulmányok egy része olyan 16-17. századi magyar drámaszövegekkel foglalkozik, amelyekre már évek óta nem jutott figyelem, most azonban a téma fiatal kutatói új eredményekről tudtak beszámolni velük kapcsolatban. Nemcsak a magyar vonatkozású anyagról olvashatunk a kötetben, hanem az olasz, francia, német reneszánsz és barokk dráma illetve színház jelenségeiről is. A magyar színház- és drámatörténet sok szállal kötődött az európai hagyományhoz. Ezt bizonyítja a kötetnek az a fejezete, amely a külföldi kutatók munkája nyomán a cseh, a lengyel és a francia párhuzamokra, hatásokra, forrásokra hívja fel a figyelmet.

ISBN 978-615-5621-24-6



9 786155 621246 >